1839

THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 170. 2

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/revueetgazettemu1839pari

REVUE MUSICALE,

RÉDIGÉE PAR

MM. G.-E. ANDERS.
F. BENOIST, professeur de composition au Conservatoire.
BERTON, membre de l'Institut.
BERLIOZ.
HENRI BLANCHARD.
MAURICE BOURGES.
CASTIL-BLAZE.
PHILARÈTE CHASLES.
F. DANJOU.
ELWART.
FETIS père, maître de chapelle du roi des Belges.

MM. EDOUARD FETIS.
AD. GUEROULT.
STEPHEN HELLER.
EDME SAINT-HUGUE.
JULES JANIN.
KASTNER.
DE LAFAGE.
G. LEPIC.
LISZT.
MARX.
CHARLES MERRUAU.
EDOUARD MONNAIS.

MM. D'ORTIGUE.
PANOFKA.
H. PREVOST.
L. RELLSTAB, rédacteur de la *Gazette de Berlin*.
GEORGES SAND.
ROBERT SCHUMANN, directeur de la *Nouvelle Gazette musicale de Leipzig*.
J.-G. SEYFRIED, maître de chapelle à Vienne.

1839.

PARIS,
AU BUREAU D'ABONNEMENT, 97, RUE RICHELIEU.

1839.

TABLE DE LA REVUE MUSICALE.

ANNÉE 1839.

Allen-A.-Brown
Mai 18. 1896
6v

TABLE ALPHABETIQUE DES MATIÈRES.

A

Académie royale de musique. Voy. *Théâtres.*
Airs (Les) de Vaudeville, *art* signé Alf. D—s, 201.
— (Des) nationaux, *art.* signé X.X., 85.
Anecdote sur Beethoven, 32.
— sur Choron, 187, 202.
Anecdotes musicales sur J.-G. Ferrari et ses contemporains, *art.* signé Jean Benricordo (pseud.), 95, 109, 120.
Annonces de musique nouvelle. Voyez à la fin de chaque numéro.
Archives curieuses de la musique. Première livraison, 37.
— Deuxième partie. Musique de chambre, *art.* de M. Danjou, 91.
Association nationale allemande pour la musique, 187.

B

Bayadères, à Leipzig, 211.
Bergerette (La), *art.* signé Alex G.... (Extr. de l'*Impartial* de Besançon, 64.
Biographies.
Beethoven, *art.* de M. Anders, 17. 29.
Glaréan, *art.* de M. Lecomte, 69.
Gluck, par M. Fétis (Extr. de la *Biogr. univ. des Musiciens*), 37, 45.
Jomelli, par le même, 185.
Kalkbrenner, par le même, 107.
Lully, par le même, 149.
Lassus (Orlando ou Roland de), par le même, 189.
Marcello (Benedetto), *art.* de M. Danjou, 198.
Romberg (Bernard), *art.* de M. Kastner, 171. Voy. *Nécrologie.*
Bordeaux (Statistique musicale de), 77.
Bourdon de Notre-Dame, à Paris, 107.

C

Casino-Paganini. Voy. *Concerts.*
Chant populaire. Mélodies écossaises, 203.
Chanteurs montagnards, 60, 108, 187.
Chronique dramatique, 32, 41, 50, 54, 73, 90, 122, 131, 137. 209.
Cloches (De l'origine et de l'usage des), *art.* de M. Danjou, 61.
Comédien (Le) de l'Opéra (Extr. de l'*Histoire des Français*, par M. Monteil), 165.
Concerts.
— du *Conservatoire.* Premier concert, *art.* de M. Berlioz, 26. — Sixième concert, *art.* du même, 106. (Pour les autres concerts, voyez la Table de la *Gazette musicale.*)
— de la *Gazette musicale.* Deuxième matinée, programme, 37, *art.* de M. Blanchard, 50. — Troisième matinée, programme, 93. — Quatrième matinée, 197.
— de l'Athénée musical, 72e concert, 35.
— du *Casino-Paganini*, 156, 164, 196, 203, 211.
— des Champs-Élysées ouverture, 172, *art.* de M. Blanchard, 177.
— du Jardin-Ture, 172.
— Musard, 172, 179.
— de la Société musicale, 7, 26, 43.
Concerts.
— de la Société de Sainte-Cécile, séance d'inauguration, 172.
— du Théâtre de la Renaissance, 83.
— Valentino, 92, 115.
— de MM. Alard et Chevillard (matinées musicales), 66.
— de MM. Artot et Dœhler (à l'Opéra-Comique), 108, 123.
— de MM. Bærmann (au Conservatoire), programme, 60. — *art.* signé Ed. M., 65.
— de M. Batta, programme, 92.— Compte-rendu, 98.
— de Mlle Beaucé, 88.
— Mme Belleville-Oury, 115, 123.
— Mlle Bincourt, 108.
— M. et Mme Boulanger-Kunzé, 106.
— M. Capecelatro, 98.
— M. Cellier, 90.
— M. Cherblanc, à Lyon, 115.
— M. Compagnucci, programme, 83.
— Mlle Daubrée, à Rouen, 67.
— M. Delioux, 92.
— Mlle Dronart, programme, 83.—Compte-rendu 90.
— Mme Ducrest et M. Rhein, à Bordeaux, 132.
— MM. Franco-Mendes frères, 139, 146.
— M. Frank, 27.
— MM. Fourey et Vuls, 123.
— de M. Géraldy, 51.
— de M. Ghys, 83.
— de Mme Elisa Jupin, 73.
— de MM. Kontski. 106.
— de Mme Laty et M. Alari, 98.
— de Mlle Loveday, 88.
— de Mlle Mazel, à Montpellier, 156.
— de Mlle Molina, 73.
— de M. Moschelès (première matinée de musique de chambre) à Londres, 67.
— de M. Osborne, 98.
— de Mlle Loïsa Puget. à Orléans, 132.
— de M. Reber. Programme, 139.
— de M. Rialpo, à Besançon, 52.
— de MM. Roger et Brucker, à Montpellier, 108.
— de M. Rosenhain, 146.
— de M. Schneitzhœffer, au Conservatoire, 7, 16.
— de M. Smitt, 97.
— de Mme Widemann, 89.
— de M. Wolfram, 108.
— de M. Zimmerman Soirées musicales), 73, 88.—Une soirée chez Zimmerman, *art.* de de M. Éd. Monnais, 56.
Appendice aux concerts de la saison, *art.* de M. Blanchard, 145.
— du cercle philharmonique de Bordeaux, 203.
— de la Société philharmonique de Beauvais. 132.
— — de Dijon, 115.
— — de Marseille. 52, 108.
— de la Société Thubaneau, à Marseille, 124.
— mensuel de la Société des Beaux-Arts, à Nantes, 84.
— de l'Institut musical d'Orléans, 51.
Concerts.
— de la Société philharmonique de Strasbourg, 60.
— donné à Strasbourg au profit des victimes de la Martinique, 140.
— donné à Francfort au profit du monument de Mozart. 60.
Conservatoire de musique. Quelques mots sur le système d'enseignement suivi dans les classes de composition idéale, *art.* signé T., 181.
— (Matériel du), 33.
— de Bagnères. Les chanteurs montagnards, *art.* de M. Germanus le Pie (pseudonyme), 176.
Correspondance.
— de Bordeaux, 77.
— de Toulouse, 117, 136, 142.
— de Marseille, 133.
— de Londres, 163. Voyez *Lettres.*
Cors (Ancien usage des) dans les églises, 200.
Cours de musique au collége royal de Poitiers. 147.

E

École de piano de M. J.-M. Jauch, à Strasbourg, *art.* de M. Kastner, 56.

F

Fête musicale à Deux-Ponts, 211.

H

Harmoniphon (hautbois à clavier), 156.

I

Instruments. Voyez Cloches, Cors, Harmoniphon, Orgues, Piano.
Italie (De l'état de la musique en), par M. Liszt, 101.

L

Lettre d'un bachelier ès-musique, par M. Liszt Voyez *Italie.*
— sur les diverses espèces de faits à distinguer dans l'histoire de la musique, par M. d'Ortigue, 141.
Lettres de Beethoven, *art.* de M. Anders, 29.
— à S. A. R. le prince de ***, signées Schobœrlichneraasfeldenberg. Première lettre, 4.—Deuxième, 15.—Quatrième, 40.—Cinquième, 48.—Sixième, 71.—Septième, 80.—Huitième, 88.—Neuvième, 97.—Dixième, 105.
(*Nota.* La troisième se trouve dans la *Gazette musicale.*)
— d'un touriste, 34. Voyez la *Gazette musicale* pour la suite de ces lettres.

M

Méthode d'enseignement musical de M. Wilhem, 145.
Monument de Beethoven, 45.—Deuxième liste de souscription, 117.—Quatrième liste, 164. (Voyez aussi la table de la *Gazette musicale.*

N

Nécrologie.
Bouel, 202.
Festa (Joseph Marie), 156.
Gallerstein (Théodore de), 156.
Ladurner, 99.
Nourrit (Adolphe). Sa mort, *art.* de M. Auguste Morel, 95. — Cérémonie funèbre à Naples, 108.—Transport de ses dépouilles en France, 132, 139, 146.—Service funèbre à Marseille, 146.— Arrivée de son corps à Paris, 155.
— à Marseille en 1837, par M. G. Bénédit, 133.
Paer (Ferd.). Ses obsèques, 155.
Singer (Maurice), 172.
Villoteau, 159.—*Art.* de M. Lecomte, 205.
Nouvelles de Paris.
7, 16, 26, 35, 43, 51, 59, 66, 75, 82, 92, 99, 107, 115, 123, 131, 139, 146, 155, 164, 177, 179, 187, 196, 202, 210.
Nouvelles des départements.
Angers. 188.
Arras. 108.
Avignon. 52. 84
Beauvais. 7. 132.
Besançon 52.
Bordeaux. 115. 123. 132. 164. 179. 188. 203 211.
Boulogne. 84. 108
Brest. 7. 52. 140.
Dijon. 7. 115.
Havre. 27.
Lille. 156.
Limoges. 108.
Lorient. 52.
Lyon. 44. 115. 124. 140 2'1.
Marseille 27. 52. 66. 108. 124. 132. 139. 147 156. 203.
Montpellier. 108. 124. 131. 139. 147. 156.
Moulins. 140. 179.
Nantes. 67. 84. 123. 188.
Orléans. 51. 132.
Poitiers. 147.
Rouen. 27. 60. 67. 124. 156. 203.
Saint-Etienne. 156.
Strasbourg. 59. 84. 108. 140 188.
Toulon. 108.
Toulouse. 27.
Valogne. 179.
Nouvelles de l'étranger.
Anvers. 84
Berlin. 35. 60. 67. 147.
Bruxelles. 51. 196.
Carlsruhe. 60.
Constantinople. 147.
Darmstadt. 55.
Deux-Ponts. 211.
Dresde. 140. 203.
Florence. 35. 147.
Francfort. 60. 140.
Gênes. 140.
Hambourg. 44. 67. 124.
Haye (La). 27. 51. 140. 147.
Heidelberg. 211.
Leipzig. 124. 211.
Lisbonne. 156.
Londres. 67. 108. 124. 196. 203. 211.
Manheim. 60.
Milan. 7. 211.
Mons. 84.
Munich. 203.
Naples. 35. 108. 166. 211.
Nice. 35.
Pavie. 35.
Pesth. 211.
Pétersbourg. 44. 179.
Reggio. 35.
Rome. 27. 44. 211.
Stockholm. 179.
Vienne. 67. 211.
eimar. 211.

O

Opéra. Voyez *Théâtres.*
Opéra-Comique. Voyez *Théâtres.*
Orgues construites pour l'exposition, 131.

P

Piano accueilli avec faveur en Turquie, 188.
Prix proposé pour le meilleur quatuor, 60.

R

REVUE CRITIQUE.
Littérature musicale, théorie, etc.
Choron et A. de La Fage, manuel de musique, *art.* de M. Fétis, 156.
Fétis, manuel des compositeurs, directeurs de musique, etc., *art.* signé D. A., 74.
Goethe et Zelter, Briefwechsel (correspondance), *art.* de M. Fétis, 173.
Schilling (Gustave), essai d'une philosophie du beau en musique, ou esthétique de la musique, *art.* signé M. B...gs, 112.
Chant.
Paer (Ferd.). Trente-six vocalises pour voix de basse, *art.* de M. Kastner, 65.
Beethoven. Chants écossais avec accompagnement de piano, violon et basse, *art.* de M. Legouvé, 57.
Revue critique. (Chant.)
Bousquet. *La Vendetta*, scène lyrique, *art.* de M. Blanchard, 138.
Liverani. *Je t'aime*, et *la Zingarella*, 138.
Piano.
Louis (N.). Premier trio pour piano, violon et violoncelle, *art.* de M. Maurice Bourges, 194.
Wolff (Edouard). 24 études pour le piano, 194. *art.* du même.
Violon.
Rigel. Grand quintetto pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, *art.* de M. Blanchard. 6.
Revue musicale. Avis du directeur aux abonnés, 9, 197.
Romance (Les deux), *art.* de M. Blanchard, 170.

S

Société philharmonique de Boulogne, 108.
— — de Dijon, 115.
— — de Valognes, 179.
— pour le progrès de la musique dans les Pays-Bas (Extrait de *l'Avondblad.*), 184.
Sourds-muets de l'Institut de Gênes jouant une tragédie, 140.

T

Tarentisme (Le), *art.* signé F. D., 183.
Teatro alla moda, de Benedetto Marcello (analyse de cet ouvrage), par M. Philarète Chasles, 2, 9.
THEATRES.
Paris.
Académie royale de musique.
Le Lac des Fées, opéra en 5 actes, musique de M. Auber. Première représentation, *art.* de M. Danjou, 111.
La Tarentule, ballet-pantomime en 2 actes, musique de M. Casimir Gide. Première représentation, *art.* de M. Auguste Morel, 207.
Les Treize, opéra en 3 actes, musique de M. Halevy. Première représentation, *art.* de M. Blanchard, 129.
Reprise du *Comte Ory*, *art.* signé H., 154.
Débuts de mademoiselle Nathan dans *les Huguenots*, *art.* de M. Hippolyte Prévost, 198.
Théâtre de l'Opéra-Comique.
Procès du directeur avec celui de *la Renaissance*, 43.
Le Panier fleuri, opéra en 1 acte, musique de M. Ambroise Thomas. Première représentation, *art* de M. Blanchard, 154.
Théâtre Italien.
Projet d'une nouvelle salle à construire rue de la Paix, 183.
Les théâtres de Paris en 1791, *art.* signé M. (Extrait de *l'Indépendant* de Bruxelles), 125.
Matériel des théâtres royaux, 33.
Quelques mots sur la position des musiciens d'orchestre de nos trois scènes lyriques, *art.* de M Elwart, 53.
Départements.
Angers *Le Domino noir*, 188.
Bordeaux. Situation de l'Opéra. Mademoiselle Leclère, 133. — Principaux artistes de la troupe, 164. 179. — *Les Huguenots*, 188.— Reprise de *Guillaume Tell*, 203. — Troupe italienne. 203. *Gemma di Vergi* et *Il Furioso*, de Donizetti, 211.
Théâtres. (Départements.)
Brest. *Les Huguenots*, 52.
Lille. *Les Huguenots*. Mme Duchampy, M. Gauthier, 156.
Lorient. Reprise de *Robert-le-Diable*, 52.
Lyon. *La Juive*, *Les Huguenots*. M Siran, Mlle Minoret, 44. — *Le Giaour*, opéra de M. Bovery, 124. — Mlle Caudell dans *La Pie voleuse*, 211.
Marseille. Tumulte et scènes de désordre au Grand-Théâtre, 66. — Reprise de *La Juive*. M. Damoreau, 132. — Reprise des *Huguenots*, 139. — Clôture, 156. — Débuts d'une troupe italienne, 156. — *Torquato Tasso*, de Donizetti, 203.
Montpellier *Joseph*, de Méhul, 131.—Reprise de *La Vestale*, 140.
Nantes. Débuts de l'Opéra, principaux artistes, 188.
Strasbourg. Troupe lyrique allemande. — Principaux artistes de cette troupe. Mme Van Hasselt, Mme Fischer-Achten, M. Schmetzer. M. Dettmer, 188.
Étranger.
Berlin. Mlle Lœwe, 67. — *Guido et Ginevra*, représenté au théâtre de la Kœnigstadt, 92.
Constantinople. Théâtre italien, 147.
Dresde. Première représentation d'*Alidia*, opéra de Lachner, brillant succès, 140.
Édimbourg. *Le Roi Lear*. — Machine pour faire le tonnerre, 146.
Francfort. *Le Domino noir*, 140.
Gênes. Pièces représentées par des sourds-muets, 140.
Hambourg. *Guido et Ginevra*, 44, 67. — Mlle Lucile Grahn, 124.
La Haye. *Les Puritains*, de Bellini.—Mlle Cunden, 117.
Leipzig. *Le Czar et le Charpentier*, opéra nouveau de Lortzing, 124.
Lisbonne. *Robert le-Diable*, 156.
Londres. *Les Huguenots* (au théâtre Drury-Lane), 92. — *Guillaume Tell* (à l'Opéra), 92. — Mme Persiani dans *La Sonnambula* (au Kings-Théâtre), 124. — Débuts de Mlle Pauline Garcia dans *Otello*, *art.* de M. Panofka, 163.
Munich. Les théâtres de Munich, *art.* signé J. M. (Extrait de la *Revue théâtrale*), 161.
Naples *Albergati*, opéra de Puzzone, élève de Donizetti, 156. — Réengagement de Mlle Francilla Pixis, 211.
Pesth. *Osel* (l'erreur), premier opéra en langue hongroise, 203.
Vienne. Débuts du théâtre italien, 211.
Toulouse (Statistique musicale de), 117, 136, 142.

V

Variétés.
Critique des critiques à propos d'un critique, 114.
De la musique dangereuse, *art.* de M. Blanchard, 193.
Des noces aux environs de Nantes, 82.
Les soirées pleurantes, 210.
Un buste en marbre de Lorenzo Bertolini, à Florence, 81.
Une manie de notre époque, 63.
Winter et le baron Poissl, 178.
Venise (1725 à), ou les chanteurs, les musiciens, etc., à cette époque, *art.* de M. Philarète Chasles, 1, 9.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

A

Alard. 43. 73. 89.
Alari, 97.
Albert. 51.
Albertazzi (Mme). 90.
Albrechtsberger. 21.
Alizard. 73.
Artut. 48. 90. 108.
Aubert. 111. 156. 196.

B

Baermann. 26. 35. 49 65. 92.
Baptiste. 27.
Barcilhet. 83.
Batta. 97.
Bazio. 146.
Beaucé (Mlle Maria). 88.
Beaunier. 115.
Becquié. 27.
Beethoven. 17. 23. 45. 57. 117.
Belgiojoso (Mme la princesse de). 80. 106.
Bellini. 211.
Benoist. 41.
Beriot. 71.
Berlioz. 156. 172.
Bertolini (Lorenzo). 81.
Berton. 156.
Bertuzat (Mlle). 89.
Bidal. 27.
Bincourt (Mlle). 179.
Boieldieu. 196. 205.
Bonel. 202.
Bordese. 5.
Boulanger-Kunzé (Mme). 106.
Boulanger. 7.
Bousquet (Georges). 158.
Bovery. 124.
Breuning. 19.
Brueq (M. de) 157. 144.

C

Candell (Mlle). 211.
Capecelatro. 97.
Catalani (Mme). 27.
Chalmet. 140.
Chaudes-Aigues. 205.
Chelard. 162.
Cherblanc. 115.
Chevillard. 43.
Choron. 156. 187. 202.
Ciron (Frédéric). 122.
Coigny (duc de). 55.
Collignon. 83.
Compagnucci. 83.
Coselli. 104.
Cramer (J.-B.). 179. 202.
Cundell (Mlle). 31.

D

Damoreau (Mme). 26. 42. 63. 89.
Dauney (William). 203.
Daublaine. 41. 211.
Donizetti. 203. 211.
Désiré. 151.
Dœhler. 51.
Dorus-Gras (Mme). 196. 203. 211.
Drouart (Mlle). 83. 90. 99.
Ducrest (Mme). 132
Duflot-Maillard (Mme). 52.
Dufresne. 177.
Duprez. 51. 196.
Dussek. 120.

E

Eissler (Fanny). 42.
Elwart. 115.
Ernst. 140. 164.

F

Falcon (Mlle). 179.
Ferrari. 95 120.
Festa. 156.
Fetis père. 74. 187.
Filippa. 203.
Forster (Théodore) 179.
Franco-Mendes. 146.
Frank (C.-A.). 27.

G

Gallerstein (Théodore de). 156.
Garcia (Mme Eugénie). 27. 103. 131. 155.
Garcia (Mlle Pauline). 48. 51. 163.
Gau. 136. 144.
Gau (Casimir). 118.
Ghys. 59. 146.
Gibert. 172.
Gide (Casimir). 107.
Glareau. 69.
Gluck. 37. 45.
Goethe. 137.
Gounod. 146.
Grahn (Mlle Lucile). 59. 124. 196.
Gretry. 210.
Grisi (Giulia). 123.
Grisi (Judith). 83. 211.

H

Hainl (Georges). 66.
Halevy. 129.
Hardy. 7.
Haumann. 203.
Haydn (Joseph). 18. 21. 120.
Henselt (Adolphe). 202.
Heusolt (Mlle). 203.
Herz (Henri). 89.
Hiller. 7.
Himmel. 22.
Hubert. 145.
Huner. 27.

J

Janssen. 196.
Jauch (J. M.). 56.
Jomelli. 155
Jullien. 115. 156.
Jupin (Mme Elisa). 71. 75. 80.
Juvin. 172.

K

Kalkbrenner. 107.
Kastner. 156.
Keller. 196.
Kœnig. 179.
Konski (Antoine et Charles). 88. 106.
— (Apolinaire). 6.
Krüger. 7.

L

Lachner. 140.
Ladurner. 99.
La Fage (Adrien de). 166.
Lefébure-Wély. 48.
Lambert (Mlle Honorine). 90.
Lassus (Roland de). 189.
Latilla. 110.
Lebrun (Mlle Annette). 210.
Leclère (Mlle Clémentine). 123.
Lecomte (Eugène). 187.
Leroy. 99.
Lichnowski (le prince). 23.
Liszt. 71.
Liverani. 80. 138.
Lœwe (Mme). 26. 60. 67.
Longperrier (Adrien de). 85.
Lortzing. 124.
Louis (N.). 194.
Loveday (Mlle). 71.
Lully. 149.
Lwoff (Alexis). 179.

M

Mahmood (sultan). 187.
Mainzer. 16.
Maistre (Mme la baronne de). 92.
Malleden. 115.
Marcello (Benedetto). 1. 9. 198.
Marinni. 104.
Marié. 187. 196.
Mario. 124. 145.
Mariotti. 110.
Marliani. 42.
Massol. 157.
Masson. 52.
Massou (Mlle). 71.
Mazel (Mlle). 132. 156.
Mercadante. 35.
Milanollo (Mlle). 124.
Minoret (Mlle). 44.
Miro-Camoin (Mme). 84.
Molina (Mlle). 71 73.
Monteil (Alexis). 165.
Moreschi. 111.
Mosobelès. 67.
Moscowa (prince de la). 196.
Mozart. 110. 115.

N

Nathan (Mlle). 7. 187. 196.
Neukomm. 108.
Niedermeyer. 138.
Nourrit (Adolphe). 93. 105. 108. 123. 134. 135. 146. 147. 155.

O

Ole-Bull. 211.
Osborne. 97.
Ozy (Mlle). 164.

P

Paer. 65. 155.
Paganini. 124.
Paisiello. 96. 109. 122.
Panofka. 197.
Paris (de Dijon) 156.
Peri. 211.
Persiani (Mme). 124.
Philippa. Voyez Filippa.
Pilati. 90.
Pixis (Mlle Francilla). 108. 211
Planche (Gustave). 71. 115.
Pleyel (Mme). 44.
Poerrier (L. du) 179.
Poisel (le baron de). 178.
Polmartin (Mme). 48.
Poniatowski. 167.
Prevost-Colon (Mme). 188.
Prume. 60.
Puget (Mlle Loisa). 132.
Puzzone. 186.

R

Rhein. 131.
Rialpo. 52.
Ricciardi. 51.
Ries (Ferd.). 17. 19. 23 26.
Rigel. 6
Rodrigues (Edouard). 23.
Romagnesi. 211.
Romberg (Bernard). 171.
Rosenhain. 131. 146. 186.
Rossini. 196.
Rubini. 16. 88.
Rudersdorff (Mlle). 71.

S

Sagnier. 179.
Salvi 104.
Schilling (Gustave). 112.
Schoberlechner (Mme). 103.
Singer (Maurice). 172.
Siran. 44.
Smitt. 97.
Solomé. 164.
Spontini. 92. 104. 172. 196. 202.
Spohr. 92. 187.
Steibelt. 20. 120.
Sterkel. 18.
Stoltz (Mme). 179.

T

Taglioni (Mlle). 66. 164. 210.
Thalberg. 55.
Thomas (Ambroise) 42. 154.
Tilmant. 177.
Tingry. 146.
Tolbecque. 7. 33. 83.
Toury. 7.

U

Ungher (Mlle). 103.

V

Valgalier. 52. 84. 108.
Varin (Mlle). 83.
Vermeuler. 184.
Verroust 164.
Villoteau 156. 208.
Vogel. 75.

W

Wartel (Mme). 43.
Weber (Ch.-M. de). 147.
Wieck (Mlle Clara) 131.
Widemann (Mme). 89.
Wilhem (B.). 76. 144. 145.
Winter. 178.
Wolff (Edouard). 194.
Wolfram (Joseph). 84.

Z

Zeller. 175.
Zimmerman. 56.

TABLE DES AUTEURS.

Anders, 25, 32.
Bénédit (G.), 136.
Berlioz, 26, 107.
Blanchard, 7, 51, 130, 139, 146, 171, 178, 194.
Bourges (Maurice), 196.
Chasles (Philarète), 4, 15.
Danjou, 63, 92, 112, 200.
Elwart, 54.
Fétis, 40, 48, 107, 154, 155, 161, 175, 187, 193.
Kastner, 57, 66, 172.
Lecomte, 71, 207.
Legouvé, 59.
Liszt, 105.
Monnais (Edouard), 56.
Monteil (A. Alexis), 165.
Morel (Auguste), 94, 209.
Ortigue (Jos. d'), 143.
Panofka (H.), 164.
Prévost (Hippolyte), 198.

Paris. — Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 3 Janvier. N° 1.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES.

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut, BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY, (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELISTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFSRIED (maître de chapelle à Vienne), STÉPHEN DE LA MADELAINE, etc.

La Revue Musicale paraît le Jeudi de chaque semaine.

PRIX DES ANNONCES : 1 fr. la lig. de 55 lettres.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

PRIX D'ABONNEMENT : 20 fr. par année.

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

SOMMAIRE. — 1725 à Venise, par Philarète Châsles. — Première lettre à S. A. R. le prince de ***. — Revue critique : Quintette de M. Rigel, par Blanchard. — Nouvelles. — Annonces.

MIL SEPT CENT VINGT-CINQ

A VENISE;

Ou les Chanteurs, les Musiciens, les Poëtes, les Coulisses, les Comparses, l'Orchestre et les Loges à cette Époque.

Xè in Venezia un' allegria
E xe un far cussì giucundo
Che non xe'l par in tutto'l mundo.

FRAGMENT VÉNITIEN.

Il y avait alors à Venise un homme de génie, mais un de ces génies qui ne se croient pas féconds parce qu'ils sont vulgaires; qui ne paient point leur verve par l'absence du bon sens; qui n'achètent pas leur science aux dépens de l'inspiration; qui ne se disent pas de bon goût parce que l'imagination leur manque, ni fougueux parce que la raison leur fait défaut : un homme de génie complet et varié; car il était poëte, et ses vers sont excellents; musicien, et ses compositions sont sublimes; prosateur, et sa prose vient se placer d'un seul bond entre Lucien et Beaumarchais. Rarement l'argile humaine fut pétrie de matériaux plus précieux et plus rares. Il faisait partie de cette aristocratie vénitienne qui a jadis accompli de si grandes choses, comme l'aristocratie grecque, romaine et anglaise. On pouvait le voir sur le *Broglio*, discutant avec plus d'intérêt les affaires de théâtre et les concerts du palais des Nobili que les exploits de la république.

La république tombait, comme pouvoir maritime; elle s'affaissait comme autorité commerciale; elle avait plié devant Louis XIV comme force politique. Mais sur la tiare de ses doges étincelaient encore les perles du Titien et les diamants du Tintoret; ses peintres, ses musiciens et ses architectes lui conservaient une verdeur de jeunesse que nous retrouvons sous ses dernières rides. Venise, épouse de la mer, n'avait conservé des anciennes joies de ce mariage qu'un souvenir lointain, dernier vestige de glorieuses voluptés; il lui restait pour la consoler et l'embellir l'enchantement sacré des arts; son théâtre et ses musiciens la berçaient sur ses lagunes endormies. Dans ce charmant rêve, mêlé d'inspirations sublimes, vous distinguez surtout les accords et la voix de Benedetto Marcello, ce noble dont nous parlons.

Peu de personnes connaissent, en France, les *psaumes* en musique de Benedetto Marcello. Ces psaumes composent huit volumes qu'il eut raison de nommer *Estro-Poëtico-Armonico*. C'est en effet la musique ramenée à sa source, à l'inspiration pure; c'est la fierté souveraine de l'enthousiasme libre et vainqueur, éclatant tour à tour en sanglots et en malédictions, en accents de joie et de plaintes, en prières tendres, en espérances immenses et en regrets infinis; c'est la passion tout entière, la partie immortelle de l'art, survivant aux modes, triomphant des caprices, s'emparant de l'humanité dans ce qu'elle a d'immuable. Les psaumes de Marcello seront compris dans un siècle : ils l'eussent été un siècle avant Marcello.

Entre le génie et la mode il y a guerre éternelle. Les esprits qui conçoivent le beau réel, qui comprennent sa profondeur et sa portée, qui aiment l'art véritable, ne peuvent souffrir les triomphes du caprice. Quand le public, à la fin femme coquette et vieillard qui radote, s'éprend du mauvais, couronne le médiocre, adore le faux; lorsque la gloire, l'argent, le crédit accablent de leurs folles récompenses l'insolence ou le savoir-faire, il y a une révolte effroyable chez l'homme de génie. Le philosophe peut mépriser à son gré, c'est son devoir; s'il ignore la faiblesse humaine, à quoi donc la sagesse lui est-elle bonne? Mais l'artiste, payé de son bienfait par la préférence accordée à de ridicules rivaux, s'arme de sa passion, de son esprit, et se venge. Ce sont là ses ressources naturelles; il est dans son droit. Marcello, esprit ardent et fin, qui avait déjà publié, outre d'excellentes ou sublimes compositions musicales, un poëme très piquant et plusieurs comédies, se courrouça de voir la foule et le succès accaparés par des théâtres sans goût, des auteurs sans nouveauté, par la puérilité des décorations, l'attrait des accessoires, l'affectation des virtuoses et le charlatanisme des directeurs. Il entra dans une satirique colère, et saisissant la plume, il tomba sur tout ce monde

théâtral qu'il mit en déroute. C'est chose plaisante de voir fuir devant Marcello les chanteurs, les chanteuses, les directeurs, les instrumentistes, les comparses, les allumeurs, les coiffeurs, les souffleurs, les copistes, les préposés de la porte, les mères des actrices et les protecteurs de ces demoiselles. Il les enveloppe dans un massacre abominable de ridicules, de prétentions et de folies. Tout est vrai dans cette satire, tantôt d'une vérité locale, tantôt d'une vérité qui dure encore. Les plus grands génies touchent ainsi aux deux extrémités de la passsion humaine, l'amour et la satire, l'exaltation et la colère moqueuse ; témoin Cervantes et Shakespeare.

Jouissons du passé ; que cette satire de Marcello nous rende un théâtre depuis long-temps fermé, rallume des passions mortes, ressuscite des personnages disparus. Marcello donne des conseils charmants à tous ceux qui s'occupent de théâtre ; il est impossible de lire son *Théâtre à la mode* (1), sans voir passer devant soi les fantômes de mille ridicules éteints et sans sourire à la pensée de mille ridicules vivants. Il commence par se dédier à lui-même son ouvrage, comme au maître de toutes ces imaginations et au propriétaire naturel de ces fantaisies ; il en doit jouir le premier. Sur le frontispice, une petite *Péote* ou barque vénitienne, chargée de sacs d'écus et d'énormes macaronis, portant sur sa proue un Mercure qui joue du violon, à sa poupe un bel ours vêtu en gentilhomme armé d'une bannière, est dirigée par l'impresario qui rame vigoureusement. C'est la barque du théâtre ; barque tout industrielle et commerciale, ainsi que l'indique ce Mercure transformé en musicien. Mais l'*Ours* ! — Pourquoi l'*Ours* avec sa perruque et son frac à la mode? — Cet ours est l'ennemi juré de Marcello ; il avait paru sur la scène vénitienne aux grands applaudissements des spectateurs ; sa vogue avait éclipsé cantatrices, acteurs, compositeurs. Marcello ne lui pardonne pas ce triomphe ; il revient sans cesse à son Ours, il le poursuit, il le crible, il l'affuble de tous les ridicules ; il lui fait porter l'enseigne et l'étendard du théâtre. A cette première page satirique succède une Dédicace pleine d'esprit ; et à cette dédicace le chapitre des conseils aux poëtes.

« *Aux poëtes.* — Il faut d'abord, leur dit Marcello, que » le poëte moderne ignore entièrement les Latins et les » Grecs, pour une bonne raison ; c'est que les Grecs et les » Latins n'ont jamais lu les modernes ; et nous ne devons » pas faire à ces messieurs un honneurs qu'il ne nous font » pas.

» La versification italienne et la science du mètre doi» vent lui rester également étrangères ; tout au plus, lui » suffit-il de savoir que le vers italien est de sept ou onze » syllabes ; avec cette règle, il en composera de trois, cinq, » neuf, treize et même quinze syllabes, selon son bon » plaisir.

» Plein de mépris pour Dante, Pétrarque, Arioste, poëtes » obscurs et sans valeur, il se contentera de dérober aux » auteurs de poésies modernes quelques fragments qu'il » aura soin de recoudre, et qu'il nommera imitations dignes » d'éloges. Le plus important pour lui sera de s'entendre » avec le directeur, sur les décorations que ce dernier veut » employer, et de les introduire dans son drame. Sacrifice, » banquet, descente de nuages, peu importe. Il se confor» mera aux désirs du machiniste et de ses ouvriers, allon» gera les scènes au moyen de dialogues, de monologues, » d'ariettes ; leur donnera le temps de faire leurs prépara» tifs, et s'embarrassera peu que l'auditoire s'ennuie, s'im » patiente ou s'endorme. »

» Il composera l'œuvre, vers par vers et sans aucun » plan ; d'où il résultera que le public n'y comprenant rien » et n'ayant pas sa curiosité satisfaite, restera là, bouche » béante, jusqu'à la fin. Il fera sortir tous les personnages, » l'un après l'autre et les fera rentrer sans motif, lorsqu'ils » auront chanté leur petit air seul, qui est tout-à-fait indis» pensable. Il ne consultera point et étudiera encore moins » le talent des acteurs ; mais il exigera que son directeur » se pourvoye de *foudres*, *tonnerres*, *tremblements de* » *terre*, *rossignol*, et surtout d'un bon *ours*, qui dansera.

» Tout drame se terminera par une scène à grand fracas » et à décorations pompeuses, que couronnera un grand » chœur, en l'honneur du soleil, de la lune, ou du direc» teur. Le poëte dédiera son libretto à quelque homme » très riche, en s'arrageant d'avance avec quelque inter» médiaire, valet-de-chambre, cuisinier ou majordome du » grand seigneur, pour lui céder le tiers du prix de la dé» dicace. Les titres et les aïeux de ce Mécène rempliront » une page ; on parlera beaucoup de la libéralité, générosité, » grandeur d'âme qui le distinguent ; et si, comme il peut » arriver, les motifs manquent au panégyrique, on dira que » pour ne pas offenser sa modestie, on laisse aux cent » trompettes de la renommée, le soin de répandre d'un » pôle à l'autre pôle le bruit de son nom immortel ! Après » quoi on n'oubliera pas les formules de profonde vénéra» tion, avec lesquelles, dira le poëte, je baise les saints des » puces qui habitent les pieds des épagneuls de votre » excellence ! etc..

» Je recommande au poëte de se présenter comme un » homme peu soigneux de sa gloire, qui a griffonné ce t » ouvrage en peu de jours, et dans sa première jeunesse. » Il serait bien mieux encore de prendre un certain air de » gentilhomme, qui veut se divertir, et qui n'attache pas » la moindre importance au succès, qui prétend seulement » se distraire au milieu d'occupations plus graves, et qui ne » se soucie pas le moins du monde de ce que l'on en pen» sera. Mes amis, direz-vous, m'ont supplié de venir au » secours d'un théâtre qui croulait, et la pièce a réussi, » grâce au compositeur, à l'habileté des comparses et sur» tout au beau talent de l'*ours*.

» Que le poëte place à la tête de son opéra une disser» tation érudite, et qu'il y établisse la nécessité urgente » d'abandonner les vieux préceptes et de se conformer au » goût du temps, à la licence du public, etc., et de faire » quelques sacrifices à l'exquise délicatesse dont l'*ours* a » donné des preuves.

— Allons, cher poëte (dit ensuite Marcello qui continue cette litanie d'avertissements salutaires, et qui entre dans un immense détail de folies et niaiseries de libretto que nous abrégeons malgré leur facétieuse et spirituelle satire), invente, marche, tu es libre ; prends un nom antique ; prends-le au hasard, donne-le à ton œuvre ; mille deux cents vers à peu près, y compris les ariettes ; pas davantage ; la première intrigue venue ; un titre frappant et métaphysique, tel que la *Généreuse ingratitude* ; les *Funérailles vengeresses* ; l'*Ours dans la gondole* ; dans ton style, force épithètes, peu d'articles ; quelque chose de ronflant et de vulgaire ; arrange-toi avec quelque autre poëte pour mieux faire marcher l'œuvre et aller plus rondement. Ainsi tu pourras en venir à ton honneur. Ne cherche pas à savoir ou apprendre la musique. C'était l'avis des an-

(1) Il teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire l'opere italiane in musica all' uso moderno, nel quale si danno avvertimenti utili e necessarii a poeti, compositori di musica, musici dell' uno e l'altro sesso, impressarii, suonatori, ingegneri e pittori di scene, parti buffe, sarti, paggi, comparse, suggeritori, copisti, prottettori e madri di virtuose etc. etc. etc. (Venezia. 1748.)

ciens; mais aujourd'hui tout poëte habile s'en passe. Avant que ton acteur ou ton actrice aillent se tuer, ou se faire tuer, fais-leur chanter un air seul, et les laisse le plus longtemps possible en scène. Dans les ariettes, rien qui se rapporte au texte et au fond de l'ouvrage; cela serait horriblement déplacé. Il suffit qu'une ariette renferme une collection d'histoire naturelle, et qu'on y trouve des « aigles, des taureaux, des colombes, des cèdres, des roses, des jasmins;» emploie encore « cascade, navire, gondole, nacelle, éclair, nuage, ravage, violette,» enfin tout ce qui n'a pas le moins du monde trait à l'opéra que tu écris. Avant la représentation, loue tous les acteurs et tous les comparses; après la chute, plains-toi de la prima donna, du directeur et de l'*ours*, à qui tu as lu ta pièce, diras-tu, et qui te l'ont rendue méconnaissable.

Il est bon de mettre en caisse une certaine quantité de vers et d'ariettes, au moyen desquels on satisfera aux perpétuelles et insatiables exigences des virtuoses, et qui serviront de corps de rechange pour contenter leurs caprices. Tout époux, épouse, amant, amante, mère, père, frère, qui verront mourir l'objet de leur amour, resteront en scène et chanteront un allegro dont les paroles soient assez riantes pour remettre le public en gaieté, et lui persuader qu'il n'y a rien de sérieux dans tout ce qui se passe.

Deux personnages se parlent-ils d'amour, ou trament-ils une conspiration; que ce soit dans la place publique ou devant une foule de comparses. Mettez un ballet de jardinier dans un grand salon de cour. Que le poëte prie les acteurs de prononcer le plus mal possible, afin qu'on n'entende pas les paroles, ce qui pourrait leur nuire. Que les airs soient assez longs pour qu'à la fin de chacun, on ne se souvienne plus du commencement. Le rôle du tyran ou du père appartient de droit aux castrats. Il faut réserver les ténors et les basses pour les rôles de bergers, de capitaine des gardes, de messagers et de confidents.

Le poëte, pendant le temps qu'il ne consacrera pas à la scène, s'occupera à plaider, à tenir des livres, à corriger des épreuves, à dire du mal de ses rivaux, etc., etc. Il obtiendra du directeur une loge qu'il louera fort cher d'avance à quelques uns de ses amis. Il rendra souvent visite à la première cantatrice lui promettant toutes ses volontés, réglant d'après elle les additions ou soustractions à faire aux différents rôles, et se souvenant bien que tout le succès dépend d'elle. Il ne lui dira pas un mot de l'intrigue ou du sujet, auquel la virtuose ne doit rien entendre; mais il en instruira le papa, la maman, le frère, et surtout le protecteur de cette dame.

Dans ses visites au compositeur ou maître de chapelle, il se contentera de lui recommander des ritournelles très courtes et la répétition des mêmes paroles aussi souvent que possible. Il n'oubliera pas les politesses à faire aux violonistes, aux danseurs, aux comparses, à l'allumeur de chandelles et à l'ours . . . . . .

. . . . . .

Voilà les poëtes bien avertis de ce qu'ils ont à faire, et pour ne pas se conformer aux règles de ce code complet et facile à suivre, il faudrait l'effort d'une mauvaise volonté singulièrement récalcitrante. Le malin Marcello arrive ensuite aux compositeurs qui ne doivent pas non plus savoir un mot de musique, ne rien connaître à la propriété des tons, à leur division, ni à leur effet. Pour eux, il n'y aura que deux tons, le majeur, qui a la tierce majeure, et le mineur, qui a la tierce mineure. Ils confondront dans la moindre chansonnette le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Le musicien ne se doutera même pas de la propriété du genre enharmonique et le confondra perpétuellement avec le chromatique. Il saura fort peu lire, encore moins écrire, ginorera la prosodie ainsi que l'instrumentation; et s'il est violoniste ou bassiste ne songera pas le moins du monde à étudier le clavecin. Si le bonheur veut qu'il ait été l'élève ou le copiste de quelque fameux compositeur, il lui volera des souvenirs de thèmes, de desseins, de fugues, de chœurs, de récitatifs, de symphonies, de ritournelles, etc. Il les placera où il pourra, sans faire jamais attention au sens des phrases, à la ponctuation, etc., etc.

Qu'il rende visite à toutes les cantatrices avant de mettre la main à la plume, et qu'il leur promette de bouleverser sa partition pour elles, de leur donner des airs sans basse, des *rigaudons*, des *furlanes*, avec accompagnement d'ours, de violon et de comparses, à l'unisson.

Il composera vers par vers, sans faire attention au sens général, employant tous les vieux motifs, et si les nouvelles paroles ne veulent pas aller sous les anciennes notes, tourmentant le poëte pour les changer Que tous les airs soient accompagnés d'instruments, et que toutes les parties marchent ensemble par croches, doubles croches ou noires; en un mot, par des notes de même valeur. Ce que doit rechercher un bon compositeur moderne, ce n'est pas l'harmonie, mais seulement le bruit; et il se donnerait en vérité trop de peine s'il voulait varier le dessein des parties. Je lui conseillerais de terminer chacun de ces airs par un Tutti à l'unisson. Après un air pathétique, qu'il place un air gai, et ainsi de suite jusqu'au bout de la pièce, sans égard à l'intérêt ni au sujet; beaucoup de roulades sur les mots les plus insignifiants, sur les adverbes, sur les conjonctions. Ainsi il peut faire durer pendant une demi-heure le mot *déjà*, et même le mot *bonjour* ou *bonsoir*. Les modulations du récitatif se feront *au hasard*, et le plus fréquemment possible; ritournelles en doubles croches ou triples croches, exécutées par les violons à l'unisson qui joueront *pianissimo* pour leur donner plus de nouveauté. Les ariettes seront accompagnées par les violons à l'unisson; les alto qui peuvent donner aussi quelques notes de basse; mais ce n'est pas nécessaire; les points d'orgue abandonnés à la liberté du chanteur, pendant que tous les instruments se tairont.

N'allez pas vous casser la tête à composer des duos savants ou des chœurs bien rhythmés; morceaux complétement inutiles et qui doivent pouvoir s'enlever à volonté. Dites toujours que vous n'êtes pas maître du goût de votre public, que vous ne composez pas pour vous, mais pour lui; attribuez-lui toutes vos fautes; c'est un moyen commode de les excuser et de les continuer. Il faut vous contenter du salaire que vous offrira le directeur, quelque modique qu'il puisse être; songez aux milliers d'écus que les virtuoses lui coûtent et ne faites pas tort aux plus nécessaires, aux comparses, à l'*ours*, dont vous ne devez pas rogner les ongles. Donnez-leur toujours le haut du pavé quand vous marchez avec eux, surtout si ce sont des gens du troisième sexe; vous ne pouvez faire moins en faveur de capitaines, de héros, de rois, de ministres aussi vaillants. On doit suivre en tout leur caprice, ralentir ou précipiter le mouvement à leur gré, remplir les airs des mêmes choses, par exemple de passages chromatiques, de roulades, de répétitions de mots insignifiants, et redouter avant tout la nouveauté et la variété. Après un récitatif en bémol, attaquez un air à trois dièses, reprenez ensuite le récitatif en bémol, et marchez fièrement. C'est de l'originalité.

N'oubliez pas d'encourager la mauvaise prononciation des virtuoses, que vous devez soigner particulièrement, ainsi que l'art de séparer les vers de façon à ce que leur sens soit détruit. Que la partie des basses couvre la voix des contraltes; et quand vous voudrez composer un air à trois

parties, qu'il vous suffise d'écrire la même partie, au grave pour les basses et à l'aigu pour les violons et les voix. Veulez-vous composer à quatre parties? Faites marcher deux parties ensemble à l'unisson ou à l'octave, et comme dernier moyen d'introduire une agréable variété, placez toujours deux doubles croches sous chaque croche et deux croches sous une noire. Le *pizzicato* avec sourdine offrira au public une séduction irrésistible; ajoutez-y la trompette marine. Point d'air avec basse seule obligée, il vous coûterait plus de temps que vingt ariettes à grand orchestre. Si vous voulez absolument satisfaire en cela le vieux goût, que votre accompagnement soit formé de deux ou trois notes seulement, reparaissant à intervalles égaux. Que vos secondes parties soient rabattues, connues et usées.

Aux critiques qui pourraient vous être adressées, répondez que votre partition contient un tiers de notes en sus des partitions ordinaires, et que vous avez passé cinquante heures à la composer. Toutes les ariettes seront en style de basse, même celles qui doivent servir aux contraltes et aux sopranes; dans l'orchestre, beaucoup de hautbois, de cors, de violons, mais point de contre-basses: cet instrument ne doit être employé que pour donner le ton, et c'est sur lui qu'il faut faire porter l'économie. Votre symphonie ou ouverture se composera d'un *prestissimo* de doubles croches dans un ton majeure suivi d'un *piano* dans le même ton mineur, et terminé par un retour agréable et original au ton majeur, en forme de gigue, gavotte ou menuet. C'est la manière française, et c'est la plus commode.

Que tous les airs importants soient donnés à la prima donna, et s'il faut abréger la partition, coupez plutôt des morceaux de récitatif tout entiers que de la priver d'une ariette. Si la seconde cantatrice se plaint d'avoir moins de notes à chanter que la première, rendez-lui ce qui lui manque en roulades, en appogiatures, etc. Le maestro ne doit pas épargner les révérences aux dilettantes, aux messieurs de ces dames, aux comparses, aux machinistes; il doit se recommander à eux tous, et faire bonne provision d'airs qui ont vieilli à l'étranger et que l'on ne connaît pas à Venise. A chaque cantatrice il dira que c'est elle seule qui assure le succès de l'ouvrage, et cette même phrase il ne manquera pas de la répéter à chaque instrumentiste, à tous les acteurs, à tous les comparses, à l'*ours* et au garçon chargé du tremblement de terre. Il fera entrer chaque soir sans payer ses amis sous le masque, et souvent quand il ne pourra pas les placer, il donnera congé au violoncelle ou à à la contre-basse. Enfin, quel que soit le compositeur de la partition et sa célébrité, il inscrira sur l'affiche les paroles suivantes au-dessous du nom des acteurs, en gros caractères.

LA MUSIQUE EST DU GRAND ET TOUJOURS ARCHICÉLÈBRE UN TEL, MAITRE DE CHAPELLE, MAITRE DE CONCERTS, MAITRE DE MUSIQUE DE CHAMBRE, etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc.

. . . . . .

— Bravo, Marcello, voilà toute la musique de pacotille; l'art devenu métier; l'habitude et le trafic remplaçant le génie, les moyens factices et matériels étouffant l'invention; voilà tous ces éternels malheurs de la poésie et de la composition fustigés de main de maître! Il est dommage, en vérité, que votre petit ouvrage soit devenu l'une de ces raretés de bibliothèque que l'on achète au poids de l'or chez Techener ou Sylvestre, et que leurs possesseurs enferment sous douze clefs avec un soin envieux et jaloux. Nous continuerons bientôt notre analyse et notre traduction de ce petit chef-d'œuvre comique; la loge des actrices s'ouvrira; nous les entendrons médire, caqueter, coquetter, se plaindre dans ce joli patois de Venise, que Marcello a bien mieux imité que Goldoni. Marcello nous donnera les conversations de l'ours et des comparses. Il ne nous fera pas grâce d'un garçon de salle ou d'une ouvreuse. Nous reconnaîtrons une multitude de faits applicables à notre époque; le ridicule a la vie très dure; et, pour les menus-plaisirs des sages, la folie humaine ne meurt pas. Ne venons-nous pas de voir tout à l'heure sur la scène vénitienne les procédés artificiels et commodes d'une composition sans génie? Et le triomphe du caprice et de la coquetterie des cantatrices? Et le règne des quadrupèdes, représenté par cet *ours* éternel, auquel notre Benedetto en veut tant! Pour que ces choses là disparussent, il faudrait transformer le public ou fermer les coulisses. Il s'irrite, ce sublime Marcello, lui, qui a conçu la beauté de l'art sous sa forme la plus pure; lui qui a fait parler la passion; l'âme s'unissant à Dieu; la rêverie mélancolique; l'ardeur de la vengeance; la rage de la colère; l'exaltation de la prière; l'enthousiasme de l'amour. Cette critique instinctive et inexorable qui appartient au génie, il l'applique à toutes les usurpations de la médiocrité, qui aujourd'hui comme alors, et à Venise comme à Paris, supplée au talent par le savoir-faire, réduit l'art à la routine, et met l'accessoire à la place du fonds. Un des lieux communs de ces derniers temps, consiste à soutenir que l'art de créer est incompatible avec l'exercice de la Critique; rien de plus ridicule et de plus faux. Tout homme de génie est un critique supérieur Shakspeare a semé ses tragédies, et spécialement Hamlet, d'admirables critiques sur les acteurs et les auteurs de son temps; Molière et Cervantes étaient de plus grands critiques, vous l'avouerez, que La Harpe et le père Bouhours. Le bon sens, cette base solide et cette première assise du génie, sert de point d'appui à toute la Critique. Vous ne citeriez pas une grande intelligence qui ne se soit appliquée à juger, à critiquer, à gouverner et à fonder; Bossuet lui-même discute et raille les imaginations amoureuses de Fénelon; et les deux ouvrages en prose de *Dante* (1) ne sont que des traités de critique. Cessez donc de parler des prétendues impuissances de la Critique; son impuissance appartient, non à sa nature propre et à son essence véritable, mais aux Fréron qui servent un parti ou leurs passions; aux La Harpe qui sont jaloux de leurs contemporains. Il n'y a pas moins d'impuissance dans les mauvaises créations de Dorat, Lacalprenède ou Lagrange-Chancel, que dans les mauvaises critiques de Gâcon ou de l'abbé Garasse. Il n'est pas vrai non plus qu'un critique ne doive pas se mêler de création et que l'originalité lui soit refusée. Les noms d'Aristote, Bâcon, Descartes parmi les philosophes; ceux de Cervantes, Rabelais, Butler, Salvator Rosa, Swift, parmi les poëtes et les artistes, réfutent cette assertion singulière; celui de Marcello prouve victorieusement le contraire; il a écrit la musique la plus grandiose des temps modernes, et la meilleure critique des musiciens de son temps.

PHILARÈTE CHASLES.

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

PREMIÈRE LETTRE.

Vous me mandez, prince, que depuis le long et agréable séjour que vous avez fait à Paris, vous vous croyez Français; que les mœurs, l'esprit et jusqu'aux ridicules des habitants de cette capitale des arts, mais que surtout le

(1) *Convito. — Eloquenzia vol gare.*

goût musical qui s'y développe chaque jour davantage, vous intéressent au plus haut degré; et vous voulez que je vous tienne minutieusement au courant de tout ce qui se dit, se fait de nouveau relativement à cet art dans Paris. Votre altesse ne pouvait me faire un plus grand plaisir que celui de lui être agréable par ce moyen. La France est pour moi tout comme pour vous une seconde patrie: oui, nous sommes Français

Et par droit de conquête et par droit de naissance,

comme a dit M. de Voltaire, qui correspondit long-temps aussi avec une altesse royale allemande, Frédéric de Prusse, qui n'était pas moins bon musicien que vous. C'est surtout par la conquête musicale que nous devons être fier de notre origine, d'autant plus que cette conquête et notre fusion avec les Gaulois nous fut et nous est toujours disputée par l'Italie. Gluck avait créé la tragédie lyrique par quatre chefs-d'œuvre, lorsque Piccinni vint lui disputer le sceptre de l'empire musical qu'il avait fondé. Pour se venger de ses détracteurs, il légua à la France un élève qui débuta par l'opéra d'*Euphrosine et Coradin, ou le tyran corrigé*. — Si Chérubini fit école, c'est qu'il germanisa sa manière. Enfin, après le vif éclat que jetèrent en Europe les compositeurs français à l'époque de la république, il surgit encore d'Italie un conquérant qui envahit tout, un autre Napoléon, non de Corse, mais de Bologne, du nom de Rossini, à qui un jeune et mélancolique Allemand, Marie de Weber, vint disputer le possession du sol français, et sur lequel il remporta une brillante victoire avec son ouvrage francisé de *Robin des Bois*. En 1826, ce modeste jeune homme qui était venu présider à la mise en scène de son *Freyschütz* morcelé, préféra, le jour où on le jouait sur le théâtre de l'Odéon à Paris, aller à la première représentation de *la Dame Blanche* qui se donnait le même soir que son ouvrage. Je connais bien assez mon opéra, dit-il à plusieurs personnes étonnées de son indifférence à voir l'effet qu'il produirait sur un public tout nouveau pour lui; j'aime bien mieux entendre la partition de M. Boïeldieu! — Il ne put soutenir la lutte contre le brillant Italien, le pauvre jeune homme; il mourut. Un autre Allemand qui avait été combattre Rossini dans son propre pays, en lui empruntant sa langue et quelque chose de ses formes musicales, vint, suivant l'ancienne tradition, continuer le combat sur le sol de France, et opposa à *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* et *les Huguenots*. Les partisans de la domination italienne ont bien essayé de faire soutenir l'Achille de Bologne qui bondit dans sa tente, par un jeune athlète; mais le pauvre Bellini est mort à la peine; et voilà qu'on lui donne un successeur en la personne d'*il signor Donizetti*, qui vient de faire jouer son *Roberto Devreux*, dont le succès est équivoque, pour ne pas dire négatif.

Dans un repas donné par le nouveau directeur du théâtre italien à ce qu'on est convenu d'appeler la critique musicale de Paris, l'auteur du *comte d'Essex* disait: Z'ai n'sais pas perquoi on répand partout le brouit qué z'travaille trop vite: z'ai mis tout oun grand mois à faire mon *Roberto Devreux* cependant; et zé n'crois pas qu'on pouisse mettre piou dé conscience et de temps per scrivère oune partition. — Notre pauvre vieux Gluck disait avec une sorte de mélancolie mêlée de colère: Je travaille pendant deux ans sur un ouvrage: lorsque j'arrive à la fin de ma partition, je fais une maladie qui me met aux portes du tombeau.... Et voilà ce que les Français appellent faire des chansons!

L'Italie n'est pas prête à se lasser de nous donner la monnaie de Rossini. Voici venir, sous les auspices du bon plaisir de M. de Montalivet, fort peu amateur des arts, cependant, mais qui s'est mis tout-à-coup à pousser vers la célébrité musicale avec d'autres puissants protecteurs, un jeune maestro qui a débuté lundi passé au théâtre de la Bourse. Je vous ferai connaître en aussi peu de mots qu'il me sera possible le nouvel ouvrage, et d'abord, comme tous les journaux, il faut vous dire sous ce titre apparent:

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La Mantille, opéra en un acte.

(Première représentation.)

L'alcade d'Astorga, don Torribios, forcé de s'absenter, quoique fort jaloux, a laissé près de sa femme et de sa belle-sœur, pour les surveiller, une espèce de Bazile imbécile, nommé Finolo. Dona Torribios achète le silence de cet honnête espion de famille et du Saint-Office, qui accompagne la segnora dans la capitale des Espagnes où, sous le prétexte d'aller intercéder pour son frère, qui s'est battu en duel, elle va chercher des aventures sous une mantille verte, et la figure couverte d'un masque de velours noir. Un jeune cavalier de riche famille s'éprend d'un vif amour pour elle au Prado, sans voir sa figure cependant; et lorsque, craignant les suites de cette petite escapade conjugale, la dame aventureuse quitte Madrid sans en avertir son jeune adorateur, celui-ci, qui l'a suivie, arrive en même temps qu'elle à Astorga, et au moment où le mari jaloux est aussi de retour. On berne cet époux comme tous les maris d'opéra-comique; et après que la jeune sœur de dona Torribios, qui est novice dans un couvent voisin, s'est fait passer pour l'héroïne de l'aventure galante du Prado, à Madrid, elle épouse l'amant de sa sœur, que, du reste, elle avait déjà remarqué dans son couvent, où il était venu voir une de ses compagnes, et qui l'avait remarquee aussi. La morale n'est que légèrement effleurée, et tout finit par un mariage précipité, qui rassure le segnor Torribios, afin de le rassurer complétement sur la vertu de sa femme. Cette pièce, un peu longue pour un acte, du reste assez adroitement faite, est due à la collaboration de M. Planard et de M. Hautefeuille. Cela ressemble un peu à une comédie de feu Picard intitulée: *l'Alcade de Molloridо*, personnage assez grotesque qui sait parfaitement tout ce qui se fait dans la ville qu'il administre, et qui ne sait rien de ce qui se passe dans sa propre maison. Il y a bien aussi une sorte de similitude entre quelques situations et le dénouement de *l'Amant jaloux*, opéra de Hèle et de Grétry; l'alcade est même un peu de la famille du docteur Bartholo; mais tous ces points de ressemblance n'empêchent pas que la pièce soit amusante.

La musique est le début d'el signor Bordese, dont c'est le premier ouvrage.

On dirait que le compositeur s'est empressé de mettre tout ce qu'il sait d'instrumentation dans l'ouverture. Solo de cor, solo de clarinette, solo des plus brillants de castagnettes, boléro de rigueur, suivi d'une valse dans le genre italien. Il résulte de tout cela une sorte de fracas brillant qui n'est pas sans agrément.

Une soubrette qui tient assez peu à l'action et au drame musical, chante au lever du rideau un second boléro, car on ne saurait mettre trop de boléro quand on traite un sujet espagnol. Ce morceau en *sol*, et qui passe sans ambition en *ut* majeur, n'offre rien de remarquable. Un duo des deux sœurs sur les conversations amoureuses du couvent, suit l'introduction et peint d'une manière heureuse le babillage des religieuses entre elles; puis des couplets en *sol* majeur chantés par la jeune sœur, et qui ne sont pas d'une mélodie saillante, précèdent le morceau capital de la partition qui est un sextuor en *la* majeur. On voit au commencement de ce morceau que l'auteur n'est pas familiarisé avec la prosodie

française, car il fait dire à don Torribios : *comptez sur ma galanterie*, en mettant la bonne note mélodique sur *ma*, au lieu de faire tomber le temps fort de la mesure sur la seconde syllabe du vers. A cette tache légère près, ce sextuor montre des dispositions scéniques et un bon sentiment d'arrangement de voix dans le compositeur; mais la déplorable péroraison en valse italienne vient vous faire presque oublier ce qu'il y a d'estimable dans ce morceau. L'alcade chante ensuite un air en *ré* majeur pour baryton, qui, sans contredit, est ce qu'il y a de mieux dans la partition. Un air en *sol* majeur dit par la sœur de dona Torribios, sur ces paroles : *Ah! que ma sœur est charmante!* suit l'air de l'alcade. C'est tout un traité de vocalisation chanté avec autant d'élégance que de sûreté par madame Jenny Leplus; puis vient un duo en *la* bémol majeur, entre la même et l'amoureux Léon, morceau *consordini* qui a la prétention de ressembler à un canon, et qui n'est qu'un duo ordinaire. Voilà de quoi se compose cette partition fort vantée à l'avance, et joué pour ainsi dire par ordre. Succès cependant; mais plutôt de pièce que de partition.

CONCERT DU MÉNESTREL.

Le concert du journal *le Ménestrel* a eu lieu dimanche passé dans la salle du Vauxhall à deux heures. Le jeune Apollinaire de Kontski a joué sur le violon la grande fantaisie de Lafont. Ce jeune Polonais est presque déjà un aussi bon violoniste que son frère se montre habile pianiste. M. Ponchard et madame Jenny Leplus ont chanté avec l'excellente méthode qui distingue l'un et la fraîcheur de voix qui plait tant dans l'autre.

Plusieurs autres artistes qui concourent au charme de ce concert, tels que Levassor et mademoiselle d'Hennin, se sont fait entendre et ont eu leur part des applaudissements.

Vous savez peut-être déjà que l'auteur du *Solitaire* et de *Masaniello* a succédé à Berr, habile clarinettiste, qui avait fondé le *Gymnase musical*, établissement destiné à former des instrumentistes pour les régiments. Cette faveur a remis en mémoire et de circonstance l'épigramme suivante qui fut faite sur l'auteur de la *Grande Duchesse :*

Qui nous délivrera de ton brouillamini,
Carafa? Ta musique est un vrai remède,
Et la plume nous semble un robinet d'eau tiède
D'où coulent délayés les chants de Rossini.

Et puisque nous en sommes sur la poésie musicale, je vous citerai, et vous ne lirez sans doute pas sans plaisir un sonnet sur le sourire de madame la princesse Belgioioso, par M. Henri Blanchard, l'un des rédacteurs de la *Gazette musicale*, et qui pourrait presque se vanter d'avoir fait une épopée, puis que d'après maître Boileau : *Un sonnet sans défaut devaut seul un long poëme.* Certes, cette jolie petite pièce de vers peut marcher de pair pour la délicatesse, l'inattendu de la louange et le bonheur de l'expression avec celle du Tasse adressée à la princesse Éléonore de Ferrare :

LE SOURIRE.

SONNET.

Voyez ces habitants de la molle Italie
Que de Winterhalter nous traça le pinceau
Dans son Décaméron. Quel magique tableau!
Que la nature est là vaporeuse, embellie!

Écoutez Rubini, Thalberg ou Damoreau,
Ou le cor de Gallay qui tour à tour s'allie
Aux chants d'amour, de guerre et de mélancolie;
Vous connaîtrez des arts ce qu'ils ont de plus beau.

Mais il est une chose et plus douce et plus belle;
Et qui n'a point encor trouvé de cœur rebelle...
Charme indéfinissable on te résiste en vain!

Cette toute-puissance inconcevable, étrange,
Qui semble à vos regards faire apparaître un ange,
C'est de Belgioioso le sourire divin.

Vous voyez, prince, que le secret du madrigal n'est pas encore perdu; et à ce sujet je vous citerai, dans une prochaine lettre, un trait de M. le marquis de Louvois qui vient d'être nommé président, dit-on, de la commission près l'Académie royale de musique, trait qui mérite de figurer dans les annales de la galanterie française et musicale.

Agréez l'assurance de la haute considération, etc.

SCHOBOERLICHNERAASFELDENBERG.

REVUE CRITIQUE.

Grand Quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, par M. RIGEL.

Il est bien singulier qu'à une époque où l'on vous parle sans cesse des progrès de l'art musical, le plus beau genre de musique, celui du quatuor, du quintette et de la symphonie, soit abandonné, ou du moins fort négligé par nos compositeurs; mais en réfléchissant que Paris est le centre artistique de l'Europe; que l'Allemagne et l'Italie ambitionnent son suffrage; que si ce suffrage est accordé aux rares apparitions d'ouvrages tels que *Guillaume Tell, les Huguenots, l'Éclair*, il est prodigué aux fantaisies, aux airs variés, à la contredanse, aux galops et à la valse, on s'explique l'indifférence des artistes et des amateurs pour le quatuor et le quintette que Haydn, Mozart, Boccherini et Beethoven ont créé et qu'ils ont porté à un si haut degré de perfection. Cette partie de l'art ne saurait rester dans l'oubli sans que l'art en souffre beaucoup lui même. L'irruption des instruments de cuivre dans le drame lyrique (nous nous proposons d'examiner cette question dans un prochain article), et l'envahissement des salons par le piano et la romance, ont détrôné le quatuor instrumental; mais cette usurpation ne saurait avoir de durée, car un quatuor bien écrit et bien doigté est le fondement de tout ouvrage destiné au théâtre, et ce n'est point par là que les pianistes brillent. Que si la grande épopée instrumentale de la symphonie et le drame intime du quatuor et du quintette étaient proscrits, il faudrait désespérer de notre avenir musical. N'est-ce point assez déjà de l'état languissant dans lequel se trouve la musique sacrée? C'est à ce sujet que la critique musicale doit faire son devoir; non cette critique qui traite les plus graves questions de l'art comme M. Debureau joue la bonne comédie aux Funambules; mais cette critique haute, consciencieuse, bienveillante, et qui a, outre sa véritable mission à remplir, celle de détrôner la critique ignorante. Pour en revenir au genre de musique qui fait le sujet de cet article, nous signalerons aux amateurs de l'école de Haydn et de Musard, le grand quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, ou un second violoncelle, en l'absence d'un contre-bassiste, que vient de publier M. Rigel. Nous louerons ce compositeur de cet œuvre de science et de conscience par le temps de musique légère qui court.

M. Rigel entre en matière dans ce quintette en *ut* mineur, ton qui porte avec lui un caractère d'énergie et de pathétique en même temps, par un *adagio* à deux quatuor. La mélodie en est large, franche et empreinte de noblesse. Le dialogue des quatre principaux instruments en est logique, serré; le violoncelle y chante bien et par imitation avec le premier violon. Après soixante mesures de cette belle introduction, les cinq instruments attaquent un thème franc

et décidé à l'unisson pendant deux mesures seulement, et ici nous sommes forcé de présenter à l'auteur, qui paraît professer un grand respect pour les formes consacrées par nos grands maîtres, une observation sur la régularité de sa première phrase. Cette phrase qui tombe sur la demi-cadence est de sept mesures, pendant que la seconde en a huit. Nous pensons que ce défaut de *carrure* aura échappé à l'auteur dans la chaleur de la composition, lorsque nous considérons surtout la régularité logique de ce même morceau et de ceux qui les suivent. Après l'erreur que nous venons de signaler, le débat s'engage entre les cinq parties, sur lesquelles domine avec élégance et coquetterie le premier violon. Les finesses d'harmonie, de mélodie, se croisent avec beaucoup d'art et dénotent une connaissance approfondie de l'instrumentation. Nous devons le dire cependant, le pianiste se montre dans la transition enharmonique de la seconde partie et dans les modulations précipitées qui se succèdent, mais qui toutes sont écrites avec pureté.

Sous la dénomination d'*introduction-fantaisie*, l'auteur dans un *andante* en *sol* majeur à trois quatre qui n'a pas une longue étendue, mais qui se distingue par une infinité de détails pleins de grâce et d'élégance, se repose sur la dominante d'*ut*, et attaque dans ce ton le menuet dont le thème a de l'originalité, sans tomber dans la bizarrerie, comme ont fait les imitateurs de Haydn et de Mozart. Une mélodie franche, et même souvent deux mélodies à la fois vont, courant ensemble de la manière la plus vive et la plus pittoresque. Cette partie du menuet qu'on nomme le *trio* pourrait le disputer aux valses originales de Strauss par le piquant et le nouveau de sa mélodie et de son harmonie distinguée.

Le final d'un mouvement *moderato* à deux quatre, est aussi précédé d'une introduction de quelques mesures d'*adagio*, du même dessin mélodique que l'*allegro* qui va suivre. Ce final en style légèrement fugué, sans pédanterie, comme les élégants rondeaux des quatuors d'Haydn, est écrit avec toute la clarté et la sobriété que donne l'expérience. Il est coupé par un *andantino grazioso* à trois temps, qu'on pourrait appeler un caprice romantique, qui vous berce d'une mélodie suave et inattendue, d'une harmonie aussi riche que pure; et puis le compositeur rentre dans le premier mouvement de son final, et par une péroraison chaleureuse, colorée, dramatique, il termine ce beau quintette que les artistes et les amateurs nourris de bonnes doctrines musicales se procureront et rediront souvent, et qui sera pour eux un souvenir ou même un écho de la belle musique de nos grands maîtres.

HENRI BLANCHARD.

NOUVELLES.

*** Mademoiselle Nathan, jeune et charmante cantatrice, que les savantes leçons de Duprez ont initiée à tous les secrets de l'art du chant, vient de signer avec l'administration de l'Opéra un engagement de six ans. Mademoiselle Nathan paraît destinée à recueillir l'héritage de mademoiselle Falcon. Ses débuts auront lieu dans la *Juive*, environ au mois de mars.

*** *Robert le Diable* et M. Mario attirent toujours la foule à l'opéra. La 174e représentation a produit mardi dernier une recette de près de 10,000 francs.

*** Dimanche au théâtre italien, par extraordinaire : *Othello*. Rubini remplira le rôle d'Othello. Une pareille annonce équivaut à une grande recette.

*** C'est le 6 janvier que s'ouvrent les bals masqués du théâtre de la Renaissance; ils ne manqueront pas d'avoir une grande vogue. On peut dire que la somptuosité la plus riche s'est unie au goût le plus irréprochable pour enfanter des merveilles. L'effet magique de l'éclairage sur une décoration étincelante de dorure, la profusion des fleurs et des draperies, enfin l'orchestre et le choix de son chef célèbre, J. B. Tolbecque, tout a été prévu pour répondre dignement à l'attente du public. Le prix du billet est fixé à 6 fr.; six billets pris à l'avance donneront droit à une loge pendant toute la nuit. Ce qu'il ne faut pas omettre, c'est l'heureuse innovation empruntée au luxe raffiné de l'Italie, et qui permettra aux personnes qui loueront une avant-scène de souper dans le salon qui en dépend. On pourra, de cette façon, jouir des plaisirs de la table sans se priver du coup-d'œil du bal.

Tolbecque, directeur des bals de la cour, a composé des valses et des galops pour la circonstance; son orchestre, qui réunira plus de cent musiciens, exécutera les *Bains de mer*, le *Garde à vous*, *Guido*, *Lady Melvi*, quadrilles; le *Pâtre sicilien*, *Paris et Vienne*, les *Feuilles d'automne*, *Maman*, *encore une*, valses; la *Renaissance*, *Une mascarade*, le *Galop des diables*, galops. On parle aussi d'un galop excentrique composé par Grisar et exécuté par ***. C'est encore un mystère.

*** On annonce pour dimanche, au Conservatoire, le concert donné par M. Schneitzhofer. Tous les artistes de l'Opéra, y compris M. Duprez et madame Dorus-Gras, contribueront par leurs talents à l'éclat de cette matinée, qui ne saurait manquer d'intéresser tous les dilettanti.

*** Le troisième concert de la Société musicale aura lieu dimanche prochain, 6 janvier, dans la salle de M. Erard. M. Dœhler y fera entendre un morceau nouveau de sa composition sur un thème de : The Gypsis warning, qui se trouve dans l'*Album des Pianistes* de cette année, et dont nous avons déjà rendu compte.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Dijon.* — L'enseignement de la musique au collége, prescrit récemment par ordonnance ministérielle, vient d'être confié à M. Toury. Ce professeur était déjà chargé d'un cours gratuit de musique pour lequel il avait adopté une méthode dont il est l'auteur. Il serait à désirer qu'on ne permît pas à M. Toury d'introduire au collége d'autres méthodes que celles qui sont consacrées par l'usage, ou autorisées par le conseil de l'instruction publique. C'est cette manie d'employer de nouveaux moyens, de multiplier les méthodes, qui rendra infructueuses toutes les tentatives faites depuis quelque temps pour répandre et populariser l'étude de la musique.

L'Allemagne musicale a dû peut-être une partie de sa gloire à son respect pour les traditions anciennes, à son horreur pour les innovations dans l'enseignement. Nous citerons un seul exemple pour l'instruction et la terreur de tous les fabricants de nouvelles méthodes.

Paucrace Krüger, recteur de l'Académie de Lubeck en 1580, de Lubeck, ayant voulu introduire quelque changement dans l'enseignement et les principes de la musique, fut, par un arrêt solennel, exclus de la communion luthérienne, déchu de son emploi, et forcé de s'expatrier.

Nous ne sommes pas assez cruels pour souhaiter le même sort aux novateurs charlatans qui exploitent nos provinces, nous nous bornons à éclairer les administrations et le public sur le danger de ces innovations.

*** *Beauvais.* — Nous avons à signaler le nom d'un artiste qui a compris sa mission et qui commence à recueillir les fruits de son zèle. M. Boulanger, habile organiste, a enseigné le chant aux enfants de la maîtrise et des écoles gratuites, et mardi dernier, jour de Noël, ces jeunes élèves ont exécutés pendant le salut, plusieurs morceaux. La Picardie est, comme on sait, la terre classique des belles voix de basse, et en cultivant de bonne heure les dispositions naturelles des enfants de ce pays, on aura plutôt qu'ailleurs de bons résultats.

*** *Brest.* — On vient de représenter ici un opéra comique en un acte, dont la musique a été composée par M. Hardy, capitaine, au 65e de ligne. Les journaux de Brest font le plus grand éloge de la partition.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Milan.* — On donnera incessamment, au théâtre de la Scala, un grand opéra en trois actes de M. *Hiller*, pianiste très distingué, et qui a laissé à Paris de beaux souvenirs par les études et les trios qu'il a composés parmi nous.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, rue Richelieu, 97.

GUIDO ET GINEVRA, DE F. HALEVY.

PARTITIONS.

Grande partition	300 fr.
Parties d'orchestre	350
Partition réduite, avec accompagnement de piano *net.*	40
Partition réduite pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum* *net.*	25

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENTS.

		d'Orchestre.	de Piano.	de Guitare.
N. 1.	*Air* chanté par M. Massol et chœurs		7 50	
1 bis.	*Le même*, sans les chœurs		6 »	5 »
2.	*Cavatine* chantée par mademoiselle Nau		5 »	3 75
3.	*Romance* chantée par M. Duprez	15 »	5 »	
3 bis.	*La même*, transposée	15 »	5 »	3 75
4.	*Duo* chanté par M. Duprez et madame Dorus-Gras		7 50	5 »
5.	*Chœur des condottieri*		5 »	
6.	*Air* chanté par madame Dorus-Gras	15 »	5 »	3 75
7.	*Duo* chanté par M. Massol et madame Stoltz	15 »	7 50	5 »
8.	*Prière* chantée par M. Levasseur		3 »	3 »
9.	*Grand air* chanté par M. Duprez	25 »	7 50	
9 bis.	*Le même*, transposé	25 »	7 50	4 50
10.	*Scène et air* chantés par madame Dorus-Gras	20 »	7 50	5 »
11.	*Chœur des condottieri*		5 »	
12.	*Chœur du souper* avec solo, chanté par M. Dérivis		6 »	
13.	*Vive la peste!* grand chœur avec solo, chanté par M. Massol	25 »	6 »	
14.	*Couplets* chantés par M. Massol		3 »	3 »
15.	*Duo* chanté par M. Duprez et madame Dorus Gras	25 »	7 50	5 »
16.	*Prière à la madone* (chœur)	12 »	3 »	
16 bis.	*La même*, pour une ou deux voix de femme	12 »	3 »	3 »
17.	*Air* chanté par M. Levassseur (extrait du trio)		2 »	1 50
18.	*Grand Trio* chanté par MM. Duprez, Levasseur, et madame Dorus-Gras	25 »	9 »	
18 bis.	*Solo* chanté par M. Duprez (extrait du trio)		2 »	1 50

Morceaux et arrangements

POUR DIVERS INSTRUMENTS

SUR LES MOTIFS DE GUIDO ET GINEVRA.

POUR LE PIANO.

A. ADAM. Grand galop 5
— Mosaïques, quatre suites de morceaux favoris, Nos 1, 2, 3, 4; chaque 7 50
BURGMULLER. Op. 44. Réminiscences, trois rondeaux brillants, Nos 1, 2, 3; chaque. 7 50
DOEHLER. Ouv. 28. Variations brillantes sur la romance chantée par Duprez . . . . . 9 »
DUVERNOY. Op. 85. Trois fantaisies, Nos 1, 2, 3; ch. 6
J. HERZ. Op. 31. Grande valse brillante. 6
— 32. Fantaisie et variations brillantes. . 7 50
F. HUNTEN. Quatre airs de ballets arrangés en rondos. No 1. Le Mélophon. 2. La Villageoise. 3. La Folie 4. Pas de cinq; chaque. . 6
KALKBRENNER. Op. 142. Fantaisie brillante. . . . 7 50
KONTSKY (A.). Fantaisie brillante sur la romance et sur le Choral. 7 50
LOUIS. Op. 65. Grand duo pour piano et violon. . . 6
OSBORNE. Op. 29. Fantaisie et variations brillantes. 7 50
LOUIS PHILIPPE. Polonaise brillante. . . . . 5 »
SCHWENCKE. Op. 53. Trois divertissements brillants et non difficiles. No 1. Reine des anges. 2. Souvenance de mon enfance. 3. Sous cette voûte sainte; chaq. 6
— Op. 54. Trois duos brillants pour piano et violon sur plusieurs motifs, Nos 1, 2, 3; chaque. 6
— Op. 54 bis. Les mêmes, pour piano et violoncelle; chaque. 6
— Les mêmes, arrangés à 4 mains; chaque. 6
— Amusements, quatre recueils de mélange d'airs, duos et chœurs, etc., arrangés d'une manière non difficile, Nos 1, 2, 3 et 4; chaque 6
SOWINSKI. Fantaisie brillante. 7 50
WOLFF. Grande fantaisie. 7 50

POUR LE VIOLON ET POUR LE VIOLONCELLE.

LEE. Souvenir de Guido, fantaisie brillante pour le violoncelle avec accompagnement de piano . . . 6 »
SCHWENCKE. Les airs arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse, 4 suites; chaque. . . 18
— Les airs arrangés pour 2 violons, 4 suites; chaq. 9
PANOFKA. Op. 21. Fantaisie brillante pour le violon, sur la romance. 7 50
— Rondino brillant et non difficile pour violon avec accompagnement de piano. 7 50

POUR LA FLUTE.

SCHWENCKE. Les airs arrangés en quatuor pour flûte violon, alto et basse, quatre suites; chaque. . . 18
WALDKIERS. Les airs arrangés pour 2 flûtes, 4 suit. ch. 9
— Six fantaisies pour flûte seule, 3 suites; chaque. 6

POUR LE COR.

MENGAL. Op. 23. Fantaisie pour le cor à pistons avec accompagnement de piano. 7 50

POUR LE CORNET A PISTONS.

MENGAL. Les airs arrangés pour 2 cornets, 2 suit.; ch. 9
— Op. 23. Fantaisie pour le cornet avec accompagnement de piano 7 50
SCHILTZ. Op. 48. Fantaisie brillante sur la romance, pour cornet avec accompagnement de piano. . 7 50

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

STRUNZ. Les airs arrangés en harmonie, 2 suites; ch. 24

Quadrilles pour divers Instruments.

TOLBECQUE. Trois quadrilles arrangés pour le piano, à 2 et 4 mains, Nos 1, 2 et 3; chaque 4 50
JULIEN. Quatrième quadrille. 4 50
MUZARD. Cinquième quadrille. 4 50
Les 5 quadrilles, pour orchestre; chaque. . . . 9
— pour quintette, chaque 6
— pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons, chaque. 4 50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imprimerie de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 10 Janvier. N° 2.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

La Revue Musicale paraît le Jeudi de chaque semaine.

PRIX DES ANNONCES : 1 fr. la lig. de 55 lettres.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

PRIX D'ABONNEMENT : 20 fr. par année.

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

SOMMAIRE : — AVIS. — Mil sept cent vingt-cinq à Venise, par M. Philarète Chasles. — Lettre à S. A. R. le prince de ***. — Nouvelles.

AVIS.

Une feuille a publié dimanche dernier, trois colonnes et demie d'injures adressées à M. Maurice Schlesinger, voici la réponse qui a été signifiée par huissier au gérant de cette feuille.

MONSIEUR,

A un article tel que celui que vous avez publié dans votre Numéro du 6 janvier, je n'ai *qu'une seule* réponse à faire :

Il est complétement faux que j'aie adressé aux éditeurs de musique des départements la circulaire que vous citez comme leur ayant été envoyée par moi.

La circulaire datée du 31 décembre 1838, imprimée et non lithographiée, la seule et unique que j'aie adressée cette année à *tous* mes correspondants, qui en porteraient *tous* témoignage est ainsi conçue :

Paris, 31 décembre 1838.

MON CHER CONFRÈRE,

En vous souhaitant une nouvelle année bien heureuse, j'ai l'honneur de vous adresser, comme à l'ordinaire, l'extrait de votre compte, se montant à fr. , que j'ai pris la liberté de tirer sur vous de la manière suivante, savoir :

. . . . . .

Y compris la somme que vous devez à la Société pour la publication de musique classique, m'étant chargé de l'encaissement des sommes dues à cette Société pour éviter les doubles traites qui occasionnent des frais. Veuillez avoir la bonté de me renvoyer les effets acceptés par retour du courrier, vous m'obligerez.

Agréez, mon cher confrère, mes salutations empressées.

Tout à vous.

Maurice SCHLESINGER.

Je vous somme, aux termes de la loi, d'inserer dans votre plus prochain Numéro, cette lettre sans y rien ajouter ni rien retrancher.

J'ai l'honneur de vous saluer.

MAURICE SCHLESINGER.
Directeur de la Gazette Musicale.

MIL SEPT CENT VINGT-CINQ

A VENISE;

DEUXIÈME ARTICLE.

Huc propius ad me
Vos ordine adite!..

Cantatrices, acteurs, protecteurs des cantatrices, violonistes, bassistes, danseurs et danseuses, figurants et figurantes, tailleurs, coiffeurs, comparses, mères des actrices, vendeurs de billets, etc., etc.

J'appelle à moi cette *troupe légère*, comme s'exprimait en 1811 l'écrivain d'opéra et d'opéra-comique; troupe difficile à conduire dans tous les pays du monde; et je la prie de venir entendre les admonitions paternelles que lui distribue Benedetto Marcello (1).

A vous, d'abord chanteurs et cantatrices, honorables *virtuoses* Décorés de ce beau titre par l'enthousiasme musical de l'Italie, ne désespérez pas de devenirs chevaliers, marquis ou comtes si vous suivez fidèlement ses instructions.

Ne vous arrêtez pas au solfége; cette étude vous exposerait aux graves périls d'aller en mesure, de chanter juste et de soutenir votre voix, toutes choses passées de mode. Lire et écrire sont des occupations dangereuses qui arrêtent l'artiste dans la témérité de ses cadences, l'empêchent de brouiller et confondre les paroles, et le forcent de donner quelque attention au sens du poëme. Évitez ce malheur. Dans l'engagement écrit que vous passerez avec votre directeur, évaluez votre salaire à un tiers au-dessus du prix réel que vous recevez; cette exagération accroîtra votre renommée. Pas n'est besoin de vous parler des infirmités éternelles, fluxions, maux de tête, maux de gorge, maux d'estomac, que vous devez tenir à votre disposition : le plus petit chanteur sait cela. Blâmez la partition, et soyez toujours mécontent de votre rôle. « A la cour d'Autriche, direz-

(1) Voyez notre premier article sur le *Theatro alla moda.*

vons, ou à la cour de Naples, on me traitait autrement : j'ai répété jusqu'à dix-sept fois dans une soirée la fameuse ariette... etc. » Et mettez-vous à fredonner cette ariette.

Aux répétitions, il ne faut jamais donner de voix. Le chanteur enfonce une main dans la poche de son gilet, une autre dans son justeaucorps, garde devant les plus grands personnages son chapeau cloué sur sa tête, salue d'un petit geste, afin de ne pas compromettre la dignité des héros qu'il représente, et conserve ainsi toute sa majesté. Pendant les représentations, on ferme la bouche en chantant; on serre les dents, afin que les sons qui s'échappent soient plus agréables ; on ne fait jamais attention à ce que les autres personnages disent ou chantent; on rit avec les comparses; on cause avec les musiciens de l'orchestre; on s'arrange de manière à ce que le public devine qu'il s'agit non pas du prince Zoroastre, héros de l'Opéra, mais du célèbre ténor Alipio Forconi.

Cet Alipio Forconi, en sa qualité de grand homme, ne doit jamais se laisser oublier. Pendant la ritournelle, il se retire vers la coulisse, demande du tabac à un comparse, dit qu'il n'est pas en voix, qu'il a pris un rhume, et qu'il n'est pas du tout en disposition de chanter. La ritournelle finie, il s'avance, il parle au public et non aux acteurs, et arrivé à la cadence finale, se met à broder des appogiatures, des roulades, des passages tellement longs, que le chef d'orchestre, cessant de toucher le clavecin, prend du tabac à son tour. Le virtuose respire plusieurs fois pendant le point d'orgue, et finit par un trille à l'aigu, battu avec la plus grande rapidité possible, sans aucune préparation de voix. Quant au jeu, qu'il en dispose suivant son bon plaisir : le sens du drame et le développement de l'action lui demeurent étrangers; pourvu qu'il se tourne du côté de la *prima donna* et du côté de l'orchestre, tout sera bien. Aux *dacapo*, qu'il change l'air tout entier, qu'il altère la mesure, et si la basse ne convient plus aux changements qu'il a faits, peu importe; le compositeur est résigné. Dans les rôles d'esclave, de prisonnier, d'exilé, de condamné, il lui faut un casque étincelant, un cimier resplendissant, de grandes chaînes luisantes qu'il secouera pour rendre son action plus pathétique; beaucoup de joyaux, de bijoux et de pierres précieuses, et deux livres au moins de poudre de Chypre, dont il parfumera ses habits. Qu'il tâche de se faire payer d'avance par le directeur; et s'il n'y réussit pas, qu'il prenne à compte billets, loges, révérences, espérances et tout ce qu'on lui offrira. Dans le monde et les salons, où il doit chanter fort peu et à son corps défendant, il se pose devant la grande glace, arrange sa perruque, tire ses manchettes, soulève sa cravate, met en vue et fait briller son diamant, vient se placer négligemment au clavecin, chante de mémoire, s'arrête, tousse, recommence, termine avec difficulté son ariette; puis se rapproche d'une dame, lui parle politique, voyages, belles-lettres; entre-mêle de demi-soupirs et d'œillades passionnées, ses dissertations sur le génie, l'amour et les arts; rejette les boucles de sa perruque, tantôt sur l'épaule droite, tantôt sur l'épaule gauche; offre à sa voisine du tabac dans cinq ou six tabatières différentes, toutes ornées de son portrait; et la force d'admirer un gros diamant sur lequel le prince un tel a fait graver le *trille*, l'ornement, l'appogiature, qui ont valu tant de gloire à l'immortel Alipio Forconi.

Chanteur, vous trouvez-vous dans la rue à côté d'un homme de lettres; prenez le haut du pavé; donnez-lui par charité le conseil de quitter la philosophie ou la poésie pour l'art du chant. L'argent ne manque pas aux virtuoses, et la plupart des gens de lettres meurent de faim. Vos vieux costumes appartiennent de droit à votre valet de chambre, qui doit être un peu votre parent. Quand il vous verra causer avec le directeur, il restera en arrière, et entamera la conversation avec un machiniste, un souffleur, un comparse, qu'il entretiendra des mérites éminents de son maître. « L'intérêt du directeur serait de prendre Alipio les yeux fermés; c'est un homme immense, incomparable, prodigieux, qui jamais n'a fait *fi sco;* infatigable d'ailleurs; homme vraiment unique; homme sans égal, qui ne s'enrhume jamais, et qui a une magnifique collection de trilles nouveaux et de cadences perlées.

Voilà les conseils que doivent suivre, non seulement les ténors, mais les basses, les contr'altes et les sopranes. Il est bon que les basses chantantes recherchent les notes les plus aiguës; que les ténors descendent jusqu'aux dernières cordes des basses, et que ces derniers emploient leur fausset à s'élever jusqu'au contr'alte. Les sons peuvent venir du nez ou de la gorge; cela ne fait rien. Le soprane aura quelques bons amis qui se répandront dans le monde et lui feront les honneurs d'un agréable roman. « C'est un homme d'excellente famille, qu'une maladie dangereuse a contraint à subir l'opération; une de ses sœurs est religieuse, une autre bien mariée; il a un frère médecin, un autre professeur de philosophie. » Quant aux ténors et aux basses, ils doivent savoir composer, et pendant la représentation des anciens opéras, ils se livreront à leur génie, battant au milieu de la scène la mesure des nouveaux airs de leur création. Enfin, ils n'ont besoin que d'un seul geste, d'un seul mouvement de tête, de pied, de main, de genou, qu'ils répèteront pendant tout leur rôle, et qui sera leur propriété absolue. Après un duel en scène, s'ils sont blessés au bras gauche, ils continueront à se servir résolument de ce bras gauche; s'ils ont une coupe de poison à boire, qu'ils l'agitent dans tous les sens pour bien démontrer qu'elle est vide et rassurer le spectateur. « Je n'ai plus rien à leur recommander, continue le malin Benedetto, sinon de se comporter avec leur modestie accoutumée, et de faire assidûment la cour à toutes les virtuoses et à tous leurs protecteurs; moyennant quoi le titre d'*excellence* leur reviendra quelque jour. » . . . . . .

. . . . . .

Portrait curieux et ressemblant. Croyez-vous que le signor Alipio Forconi soit tout-à-fait mort? Pour moi, je pense qu'il est caché quelque part et qu'il vit.

Passons à la cantatrice; Benedetto Marcello l'élève avec un soin particulier. Quel dommage de ne pouvoir donner aucune idée de ce naïf patois vénitien que l'auteur lui attribue, et dont le gazouillement populaire prête à son langage tant de force comique! La virtuose, la *signorina Giandussa Pelatutti*, est une fille du peuple; bien qu'elle représente la princesse Filastrocca et toutes les princesses possibles du théâtre, elle a conservé les inflexions de voix, les abréviations de syllabes, le zézeyement vénitien, et tout l'argot bizarre et gracieux des gondoliers et des matelots. Vous trouvez près d'elle son protecteur d'abord, l'important et officieux signor *Procolo;* puis la signora Madre, personnage non moins important; enfin le maëstro nomade, attaché à la personne de la demoiselle, maëstro Crica.

Je m'efface devant Marcello, qui entreprend, comme vous allez voir, l'éducation complète de la cantatrice.

LA CANTATRICE.

« Qu'elle se montre sur les planches avant sa treizième année. Qu'elle ne sache ni solfége ni composition, à peine les principes de la lecture; qu'elle ait seulement appris par cœur un ou deux airs anciens ou cantates qu'elle répétera continuellement. Un directeur lui écrit qu'il veut l'engager à son théâtre; elle ne se hâte point de répondre, et finit par

lui faire dire « qu'on lui adresse un trop grand nombre de demandes de même nature pour qu'elle se décide légèrement. » Ce n'est pas vrai, personne ne lui a rien proposé; mais il est de la dignité de Giandussa de se faire valoir et de se laisser désirer. Elle exige les premiers rôles; si elle ne les obtient pas, elle se résigne aux *seconds*, *troisièmes*, voire même aux *quatrièmes*, et elle force le directeur d'accepter par dessus le marché son mari, son frère, son oncle, son cousin ou son neveu. Qu'elle se fasse donner la copie de son rôle, avant même que la partition soit terminée et qu'elle le confie au bon maëstro Crica, lequel merveille ux Crica remplacera les notes tenues par des ornements, inventera des variations, et détruira le plus tôt possible l'ouvrage du premier compositeur; pendant que la demoiselle apprendra de quelque avocat intime ou médecin sans clientelle ses gestes et mouvements de tête; quand elle doit respirer et se moucher dans le rôle qu'on lui donne. A sa première visite, le directeur est reçu majestueusement par la demoiselle en présence de madame sa mère. — « Désolée en vérité, s'écrie Giandussa, désolée de ne pouvoir vous zatisfaire; mais imazinez que zette barque maudite dans laquelle nous zommes venues était pleine de zens qui fumaient et zantaient faux! La tête m'en tourne encore et ze ne puis me tenir debout (1)! » — Ah! mon ser directeur, reprend la signora Madre, il y a bien des sôzes à zouffrir, pour les zens gomme il faut, dans ces voyazes affreux! » — A la troisième ou quatrième visite, on consent à chanter, après bien des cérémonies, quelque cantate vieille et usée; on tousse, on s'arrête, on prie la maman de tirer du secrétaire le cahier d'appogiatures et de passages d'agrément, rédigé par le maëstro Crica; on se plaint du clavecin qui est monté à un ton beaucoup trop haut. La vérité est que le *Crica*, l'accompagnateur ordinaire, ne tient pas le clavecin et que l'on est très embarrassée. Alors la signora Madre :

« En vérité de Dieu, cette ariette n'est pas du tout à sa voix; elle l'a chantée d'impromptu, à la première lecture; il faudrait que vous l'entendissiez dans le Pharamond, ou dans le Justinien. Elle a encore ce beau morceau du *chaud*, celui du *froid*, celui du *poignard* et celui du *mouchoir* où la petite fait merveille! »

La cantatrice est arrivée à Venise, chargée de lettres pour des dames de qualité, des abbesses, des gens riches; elle ne reparaît chez ces personnes que si elle en reçoit des diners et des cadeaux. Elle tâche de se faire recommander à un banquier ou négociant opulent qui lui envoie du bois pour l'hiver et quelques pièces de vin. Elle se loge près du théâtre, dans un grenier qui lui coûte fort peu, et quand on vient la voir :

« Ah! mon Dieu! chers seigneurs, quel logement que celui dans lequel je vous reçois! Il faut bien que je m'en accommode et que je demeure le plus près possible du théâtre! Une pauvre jeune fille comme moi ne peut mieux accueillir une société si aimable et si polie! »

Deux choses sont indispensables à la virtuose : le seigneur *Procolo*, d'abord en qualité de protecteur universel; et ensuite une santé faible qui se compose de rhumes, de fluxions, maux de gorge, points de côté, etc. La cantatrice se plaint du vin, de l'eau, des aliments; elle ne peut s'y habituer, elle a des maux d'estomac épouvantables. Aux répétitions, le protecteur l'accompagne et la conduit jusque sur la scène; elle fait les yeux doux à tous ceux qu'elle rencontre, et aux premiers gestes d'humeur qui échappent à *Procolo* :

« Qu'est-ce que cela signifie? s'écrie-t-elle brusquement. Voilà des manières bien ridicules! J'en suis lasse, monsieur, j'en suis très lasse! »

Au surplus, elle doit manquer à presque toutes les répétitions et envoyer à sa place la signora Madre tout en larmes : « Cette pauvre petite est bien à plaindre! elle n'a pu reposer de la nuit! On a fait, dans la rue, un bruit à ressusciter les morts; vous auriez cru entendre le grand *Carroccio* de Bologne. D'ailleurs elle a perdu hier son manchon et elle a pris froid; je ne crois pas qu'elle puisse se lever de tout le jour. » Aux répétitions que la cantatrice honore de sa présence, elle ne chante jamais ses airs; elle attend la répétition générale pour essayer les notes d'agrément du maëstro Crica; elle fait recommencer l'orchestre, sous le prétexte que le mouvement est plus lent ou plus vif; elle bouleverse son rôle, et commande au compositeur et au poëte, ici une scène de désespoir, là une scène de folie. Elle n'est jamais satisfaite de son costume : il est vieux, il est pauvre, il n'est pas à la mode, d'autres l'ont porté. Le protecteur se charge donc de la réforme totale du costume, que l'on redemande vingt fois au tailleur, au cordonnier, au coiffeur, et qu'on leur renvoie autant de fois. Elle exige une première loge pour la signora Madre, qui apporte chaque soir avec elle, mouchoirs blancs, foulards de soie, aiguilles, mouches, petits pots de rouge, gargarismes, potions, chaufferette, gants, miroir, poudre de Chypre, cahier d'appogiatures. En chantant, elle fait entendre tout au plus la dernière voyelle du mot; en cas d'intonation fausse ou de mesure manquée, elle s'en prend à ce clavecin maudit, au maître de chapelle, qui ne fait attention qu'au corps de ballet, et à cet orchestre infernal qui ne lui donne jamais le bon mouvement.

Quand la virtuose va entrer en scène, elle demande du tabac à son protecteur ou bien à une comparse qui la traite d'*illustrissima*. Avant de quitter le théâtre elle prie ceux qui l'accompagnent de lui prêter un fichu de soie afin de se garantir de l'air, et, se retournant vers la *signora Madre* : « Souvenez-vous bien, lui dira-t-elle, que je vous charge particulièrement de rendre ce mouchoir à la personne qui me l'a prêté; cela vous regarde. » Hors du théâtre, il est bon qu'elle prenne des airs de princesse; mais sur la scène elle redevient Giandussa; sur les planches, elle doit rire, causer, ne se gêner aucunement et jouer de l'éventail. Dans un rôle d'homme, elle met plus de mouches qu'à l'ordinaire et marque bien sa taille. En général il faut qu'elle chante avec la tête, avec les yeux, avec le col, avec ses deux bras qu'elle élève et abaisse alternativement. Elle répétera toujours que, le carnaval passé, elle va se marier et faire une fin. Lui demande-t-on quels sont ses appointements, elle répondra que ce n'est pas la peine d'en parler qu'elle a voulu se faire entendre et se laisser apprécier. Et si les appréciateurs se présentent; marchands, officiers, sénateurs, étrangers, Vénitiens, elle ne rebutera personne. Si elle tient les premiers rôles, elle fera la leçon à tous ses camarades, spécialement pour la pantomime et la mise en scène. Si elle n'est que *seconda donna*, elle exigera du compositeur un nombre de notes exactement pareil à celui des notes du premier rôle; elle demandera son compte de paroles au poëte comme son compte de notes au musicien. Elle aura grand soin de ne le céder en rien à la prima donna en fait de costume, de cadence, de mouches, de queue de robe, de protecteur, de musc, de trilles, de perroquet qu'on apporte sur la scène, etc., etc., etc.

. . . . . .

A quelle étude infinie avez-vous soumis la cantatrice, maître Marcello?

(1) *Ch'al m'scusa mo se sta sira a n' poss servirel, perch'a n' mai psù durmir in quel Psadur, etc., etc.* — Ce jargon populaire, ne ressemble pas au dialecte des poésies vénitiennes; il se rapproche du vieux provençal par la suppression des voyelles finales et la forme de la phrase.

Mais cette étude n'est pas complète encore, et nous suivrons la belle dans ses pérégrinations et amusements divers.

— Elle voyagera de loge en loge, pendant les entr'actes, se plaignant du directeur, des auteurs, menaçant l'administration de la planter là, et disant qu'elle a aussi ses protections, qu'elle ne craint personne, et que si on ne veut pas la ménager, on verra plus tard.

Quand le compositeur l'interrogera sur l'étendue réelle de sa voix, elle s'attribuera trois notes basses et trois à l'aigu de plus que les cordes qu'elle possède. Chaque jour elle fera entrer avec elle, sans payer, dix ou douze amis sous le masque, sans compter le grand *procolo* de service, et deux ou trois *sous-procoli* en expectative. Qu'elle aille assister aux répétitions générales des autres théâtres; et là, pendant le profond silence de l'auditoire, qu'elle révèle, en applaudissant, la présence de la célèbre signora Pelatutti. Elle se retournera ensuite vers sa compagne, disant: «Comme cette scène du poison et cette autre scène de l'amante à genoux est défigurée! Tout cela est d'une langueur mortelle, insoutenable, grâce à cette virtuose à qui l'on donne 5,555 fr. de bonne monnaie de Venise! Je n'ai pas ces bonheurs-là, moi! De mauvais soliloques, de vieux airs tronqués, voilà tout ce qu'on me livre... rien qui puisse développer le peu de mérite qu'on a! » Lui parle-t-on d'une autre cantatrice : « Mieux vaut se taire que médire, répond la Giandussa; je l'ai vue se charger d'un petit bout de rôle qui n'avait pas trois airs. La voix lui manquait à la seconde représentation. Elle devient grasse à faire peur! C'est un vrai sac qui veut marcher, et puis elle n'est jamais en scène; elle regarde toujours les loges et les coulisses. Elle est aussi un peu jalouse; elle pleure toutes les fois qu'une autre a du succès. Son protecteur a beau la vanter; son dernier rôle l'a coulée! »

Avant de signer un engagement et de quitter son pays, une cantatrice exigera d'avance moitié de ses appointements pour se fournir d'œufs frais, de trilles nouveaux, d'appogiatures et d'un protecteur en habit noir. Elle apportera avec elle un chat, un perroquet, deux épagneuls, et divers animaux domestiques, que le seigneur Procolo fera boire et manger pendant le voyage.

Dès qu'elle aura reçu la copie de son rôle, elle enverra sa partie seule et sans basse, au maestro *Crica*, lequel se hâtera d'y ajouter variations, fioritures et agréments, avec rechange pour que la signora puisse les choisir à son gré; il les écrira sans songer aux parties de basse, qu'il remplacera par tout ce qui lui viendra dans l'esprit.

La *prima donna* ne fera pas la moindre attention à la seconde; ni la seconde à la troisième, et ainsi de suite, par rang de hiérarchie. Chacune de ces dames, pendant que son inférieure chante, doit se retourner, consulter la tabatière de Procolo, tirer son miroir, y regarder et faire des mines au public.

Tous les sonnets, compliments, madrigaux, petits vers, couronnes adressés à Giandussa la virtuose, seront appendus comme trophées dans la chambre au clavecin. Les sonnets imprimés sur satin de couleurs diverses, seront recousus avec soin par la maman, qui en fera, malgré la bigarrure, un beau dessus de table, ou un tapis pour le buste de sa fille. La virtuose se fâchera contre le protecteur, si elle n'a pas un sonnet nouveau par ariette; et quand on applaudira l'ours, le tonnerre ou le tremblement de terre, elle fondra en larmes.

Avant de commencer un air, elle regardera attentivement le chef d'orchestre, ou le premier violon, pour recevoir d'eux le signal nécessaire, et savoir quand il faut entrer à temps. Elle exécutera tous les soirs de nouvelles variations sur le même air, qui contrarieront ou ne contrarieront pas l'orchestre, peu importe; le maestro est sourd et muet. Lorsqu'elle aura épuisé sa provision de variations, elle en jettera, même dans le trille, qui est la seule chose qu'on écoute aujourd'hui. Elle forcera le compositeur d'introduire dans tous les airs des gammes de doubles croches ascendantes en triolets, dont la répétition constante bannira du théâtre une variété dangereuse; elle refusera les ariettes, qui laissent la cantatrice en scène, et n'acceptera que celles qui lui permettent de provoquer par sa sortie une éruption de *brava*, *evviva*, etc. Jamais, dans les *duos* elle ne chantera en mesure avec l'autre acteur; et surtout elle s'arrêtera démesurément sur la cadence, se piquant de prolonger le trille d'une manière indéfinie. Quant à son jeu, elle imitera le signor Alipio Forconi, sourira pendant que la musique pleure; causera avec un musicien pendant les scènes pathétiques; lancera un regard à *Procolo*, lorsqu'elle prononcera les mots : *cruel! traître! barbare!* se retournera du côté de l'ours ou du souffleur quand elle dira : *ma vie! mon âme! mon seul bien!* éclatera de rire dans le dénouement tragique; et au milieu d'une grande catastrophe, se fera apporter, par un jeune garçon de salle, son magnifique mouchoir brodé qu'elle déploiera. Elle saura tous les rôles de ses camarades, à la place du sien, et les chantera dans la coulisse, pour les troubler; elle jouera avec l'ours et dansera avec le tremblement de terre; puis s'apercevant qu'un des sourires de son protecteur s'est égaré vers quelque fille des chœurs, sa colère vénitienne éclatera, réelle ou affectée, mais tragique dans sa violence et populaire dans son jargon.

C'est surtout dans les rôles d'hommes que la Giandussa doit triompher. C'est aussi le triomphe de l'éloquence de la signora Madre. « Il ne m'appartient pas de le dire, s'écriera-t-elle: mais, dans ces rôles, la petite n'a pas d'égale; elle s'est fait un honneur immortel. Vous pourriez croire qu'elle se courbe un peu trop, et qu'il y a quelque chose à dire aux genoux. Mais non, regardez bien; elle est droite comme un fuseau et faite au tour. Voyez cette démarche, et cette paire de jambes; vous diriez les balustres d'un palais. On peut s'informer de la manière dont elle a joué le grand rôle de tyran l'année dernière à *Lucques*, dans cette ville où l'on fait de si beaux opéras! Toute la ville en perdait la tête (1).

La distance de civilisation qui sépare la cantatrice moderne de cette virtuose primitive, est immense assurément. Peut-être toutefois, derrière les coulisses de Berlin, de Vienne ou de Londres, découvrirait-on aujourd'hui, en se donnant un peu de peine, l'affectation, les prétentions, l'orgueil capricieux, la vanité jalouse, les rivalités puériles, et les faiblesses fatales à l'art, éléments si bien groupés dans la comédie burlesque de Marcello. Remarquez un peu la supériorité de cet homme de génie sur un homme d'esprit, Scarron; sur un grand poëte, Byron; et sur un homme d'un talent souvent admirable, Gœthe. Tous trois ont voulu peindre ce qui se passe derrière les coulisses; nous intéresser ou nous amuser par le tableau des passions ou des travers qui se pressent dans le petit monde factice, l'univers à part des actrices et des acteurs. L'exagération burlesque du premier; la verve hardie et facétieuse de l'autre; les hypothèses sentimentales du troisième, ne valent pas les vérités

(1) Le texte est d'un très bon comique, dont le dialecte augmente l'effet : « O in quantà quel bisogna ch' tutt' ceden' alla mi' fiola. An' sta bena mi a direl, ma per tutt' a ackvist un unor immortal... In scena l'e dritta com' un fus' e liuda com' un piumulin. L'e scarma, e l'ha un per de gamb' ben fatt', ch' i paren du balaustr' e un bellissim' caminar. E poa s'pu informa de qula ran part de Tiranni', ch' la fatt' l'an passa a Lug; dov' si fa qui gran uperun ch' tutt' i andaviu' dri' matt' (p. 38). »

fines et les traits pris sur nature par le Vénitien Marcello. Il lui suffit de quelques mots pour caractériser le maestro *Crica*, ce valet musical de la virtuose; et la signora Madre qui roule dans l'orbite de sa fille, et fait des dépenses superbes de langage en faveur des jambes de la cantatrice; et la *Giondussa Pelatutti*, elle-même, cette pauvre enfant de Venise, née dans un haillon, transformant ce haillon en pourpre par le prestige de sa voix; astre populaire qui entraîne dans sa course directeur, acteurs, orchestre, comparses, mère, ours et perroquet; qui renverse les partitions, défait les poëmes, file dans le ciel, escortée d'une longue queue de pro ecteurs asservis; et représente admirablement le pouvoir de la volupté musicale sur cette Italie moderne, à genoux devant la tyrannie du plaisir.

Voici maintenant venir le directeur !

Impresario, approchez, prêtez l'oreille. En prenant pour base votre ignorance qui est de première nécessité, vous avez encore bien des choses à faire.

Choisissez un grand seigneur qui donne sa protection au théâtre; et quand des virtuoses étrangères, personnages difficiles à conduire, vous arriveront, lancez-leur ce grand seigneur qui se chargera des dames, puis des chiens, des perroquets, des chats, des pères, des mères, des frères, des sœurs et de toute la compagnie.

LE DIRECTEUR.

Payez bien le tigre, l'ours, les éclairs, les tempêtes, la prima donna, enfin ce qui est nécessaire. Ne donnez presque rien à tout le reste. Recommandez au poëte les scènes à effet : que l'*animal* en vogue paraisse à la fin des actes, et que les dénouements s'opèrent au moyen de reconnaissances inattendues; un signe au bras, au menton, au genou, à la poitrine, à la langue, justifient parfaitement les susdites reconnaissances miraculeuses. Engagez beaucoup de femmes et très peu d'hommes. Si deux actrices se disputent un rôle, faites vite confectionner deux rôles égaux, et recommandez que les deux noms des héroïnes contiennent le même nombre de syllabes, de peur de rivalité jalouse.

Remettez au compositeur le poëme manuscrit, le 4 du mois, et pas avant. Dites-lui qu'il faut absolument paraître le 12, et cela sans faute; qu'il peut se permettre des contre-sens, des quintes, des octaves de suite, pourvu que l'on marche. Mesurez au sablier la longueur matérielle de la pièce, et embarrassez-vous très peu de sa valeur véritable. Payez à forfait décorateurs, danseurs, choristes, et n'exigez pas qu'ils fassent exactement leur devoir : votre succès ne dépend pas d'eux. Que les rôles de jeunes princes soient toujours remplis par des acteurs qui aient vingt ans de plus que leur mère. Supportez patiemment les impertinences des virtuoses, attendu que ces messieurs étant rois, princes, ministres, ambassadeurs, se vengeront aisément; il leur suffit pour cela d'une fausse intonation, d'un rhume volontaire ou de toute autre invention emblable. Enfin dès qu'un acteur trouve son rôle mauvais ou indigne de lui, forcez le poëte de gâter son ouvrage et de se conformer aux intentions quelconques du virtuose.

La salle ne doit jamais rester vide. Donnez leurs entrées à votre avocat, à votre huissier, à votre avoué, à votre médecin, à votre barbier, à votre filleul, à vos amis, et priez vos comparses, vos virtuoses, vos musiciens, même votre *ours*, de faire entrer chacun cinq ou six personnes sous le masque.

Quand il sera question du paiement, rabattez du compte la seconde moitié de chaque air, laquelle vous ne paierez ni aux contre-basses ni aux violoncelles. En effet, le compositeur, prévenu par vous, l'aura laissée en blanc, et c'est un prétexte admirable. La monnaie avec laquelle vous solderez les virtuoses sera en général de mauvais poids et d'un titre inférieur. Vous répondrez, si l'on vous en fait reproche, que cela est juste; que l'un a toujours des rhumes, que l'autre chante faux, et que vous les payez de leur monnaie.

Engagez de jolies filles et de mauvais acteurs. Logez vos demoiselles près du théâtre, dans quelque taudis que vous aurez rempli de provisions; elles vous abandonneraient si vous n'aviez pas ce dernier soin. Allez par la ville, prôn nt leurs mérites et leur beauté singulière. Il vous viendra des protecteurs qui paieront à votre place le bois et la chandelle. Répétez que votre troupe est unique, toujours d'accord; que votre bouffe vous coûte des trésors; que votre *ours* n'a pas son pareil; que vous avez surtout une fille habillée en homme qui fera fracas, et une jeune comique d'une coquetterie, d'une vivacité incroyables. Acceptez les actrices mariées, et même celles qui se trouvent enceintes; elles joueront les impératrices. Que votre compositeur vous donne force ariettes bruyantes, surtout après les scènes pathétiques. Vous permettrez à vos acteurs de laisser de côté la moitié des airs et tout le récitatif, à vos musiciens de ne pas graisser leur archet, à votre *ours* de se reposer, à vos comparses de fumer avec le roi, mais seulement les jours où il y aura peu de monde. Enfin rendez visite aux actrices et flattez leur vanité. Si l'argent vous manque, faites de mauvaises querelles à ces messieurs : l'un a déchiré son costume, l'autre n'est pas entré à temps; celui-là s'est enrhumé. Que de ressources n'avez-vous pas?

. . . . . .

Passons maintenant en revue instrumentistes, décorateurs, danseurs, bouffes, tailleurs, pages, comparses, copistes, contrôleurs, etc., pour arriver enfin à un nouvel acteur de premier ordre, le *protecteur de la cantatrice*.

1° *L'instrumentiste.*

Le violoniste sait faire la barbe, friser les perruques et un peu de musique. Il extirpe les cors radicalement. Son archet n'est jamais graissé qu'à moitié; souvent il ne se sert que d'un quart de ce même archet, et il joue *fortissimo* depuis le commencement jusqu'à la fin. Il ne suit jamais le chanteur, change toujours le temps, et termine par un long point d'orgue, préparé à l'avance, avec doubles cordes, tours de force, etc. Les violons ne s'accorderont qu'entre eux, et jamais avec le clavecin ni la contre-basse.

Pour les altos, même discipline.

Le second clavecin n'ira qu'à la répétition générale; il ne saura lire qu'une seule clef, donnera toujours la sixte, ne suivra point le chef d'orchestre, et terminera toutes les secondes parties des airs par la *tierce majeure*.

Le bassiste accompagnera toujours le récitatif des ténors et des basses à l'octave supérieur; il essaiera chaque soir de nouvelles variations de sa partie, qui feront une dissonance agréable avec les violons et les voix.

La contre-basse ne jouera qu'avec des gants, n'accordera jamais sa dernière corde, ne graissera son archet que vers l'extrémité, remettra l'instrument dans sa boîte vers la moitié du troisième acte et s'en ira.

Le hautbois, la flûte, la clarinette ne s'accorderont jamais; et pendant la représentation, la chaleur du souffle fera monter leurs instruments d'un ton ou deux; ils continueront bravement.

2° *Le décorateur, le danseur, le bouffe, le tailleur.*

Que le décorateur traite à forfait avec le directeur, et que lui-même il cède son engagement à quelque peintre de second ordre, en se réservant les deux tiers de bénéfice sur le traité stipulé. Ce dernier trouvera encore moyen de bénéficier des deux tiers sur ses dépenses. Point de perspec-

tive, de dessin, ni de clair-obscur; les deux premiers plans, couverts d'une draperie magnifique, qui servira parfaitement bien à tous les changements à vue. Réservez peu de jour, afin d'épargner le luminaire; rétrécissez la scène; vous n'avez besoin ni de porte ni de fenêtres; vos acteurs entreront par le milieu du mur, par la coulisse la plus rapprochée de leur loge. Faites apporter pendant la représentation les chaises, tables, ou bancs nécessaires; préparez sur les bancs de jardin, un bon coussin pour que l'acteur puisse y dormir à son aise. N'éclairez que les premiers plans; vous pouvez charger de couleurs sombres, qui ne coûtent pas cher, les décorations et les toiles de fond; vous bornez ainsi vos horizons, et votre but se trouve atteint. Dans l'arsenal de Darius, ou la tente d'Alexandre, entassez des boulets de canon, et placez des faisceaux de mousquets. Que votre dernière scène absorbe tous vos soins. A Venise, on laisse entrer le peuple à la fin du spectacle, et vous devez frapper l'attention : accumulez donc toutes vos ressources : jardins, palais, pavillons, soleil levant, soleil couchant, grande chasse à l'ours, festin, ballets, couronnement, orage sur la mer; et appelez ce mélange *palais du soleil, de la lune* ou *du directeur*. Tâchez de faire descendre du ciel cette décoration chargée de lumières et de comparses, armés d'hiéroglyphes, d'instruments et d'attributs; ces derniers moucheront les bougies placées à côté ou au-dessus d'eux, et ce sera une notable économie.

Pourquoi dois-je vous expédier rapidement, dans l'intérêt de mon lecteur, qu'une trop longue analyse lasserait, danseurs de tous les âges, rassemblés dans le même corps de ballet, depuis soixante-dix jusqu'à trois ans; rôles bouffes qui, par respect pour l'importance de votre emploi, ne vous servez que d'ornements pathétiques et d'intonations sérieuses; ingénieux tailleurs qui vous faites payer à la fois par le directeur et par l'artiste, confectionnant pour le compte du premier des costumes solides et abominables, pour le second des costumes brillants et peu durables, mais chargés de faux mollets et renforcés de cuisses et d'épaules; petits comparses de six ans qui voulez une perruque blonde par dessus vos cheveux noirs, et qui la perdez la première fois que vous paraissez en scène; et vous, comparses d'âge mûr, qui emportez les bottes, gants, ca leçons de l'administration, et offrez une prise de tabac à tout le monde; en ajoutant : « *Il fait chaud... j'ai soif!* »

Et vous, souffleurs, qui faites les petites affaires du directeur, vous chargeant de ses locations et de ses emprunts; —et vous, copistes, qui recevez l'argent du théâtre et cédez à bas prix à des mains inhabiles la besogne qui vous est confiée.

Gens de loi qui prêtez votre logis aux lectures d'opéra; ne servant à rien qu'à remplir le parterre et les loges de vos amis qui ne paient pas; grands seigneurs, gentilshommes, protecteurs du théâtre, auxquels sont abandonnées les actrices arrivantes, et qui êtes spécialement chargés d'apaiser les colères de ces dames, les réconciliant avec le directeur, le compositeur, le cordonnier, le protecteur et le tailleur; contrôleurs de la porte, qui mettez dans votre poche la moitié des billets, pour les revendre ensuite à bas prix, et laissez entrer dans la salle toutes les personnes sous le masque de qui vous aurez reçu la *bonne manche* pendant la journée; vous enfin, distributeurs de billets, qui ne rendez jamais la monnaie exacte, sous prétexte que la pièce qu'on vous donne n'a pas le poids. Il faut que vous disparaissiez devant deux êtres supérieurs, qui réclatment une mention détaillée et une analyse scientifique : le *protecteur* en titre de l'actrice; et la *mère de l'actrice*.

Le protecteur.

Tous les âges lui conviennent, toutes les nations l'acceptent: il peut être de toutes les laideurs imaginables; il est jaloux, attentif, passionné, délicat, et ne respire que pour la virtuose. Il apprend tout le rôle de Giandussa; il la souffle quand elle est en scène; il porte le manchon, le chien, le perroquet et le fameux cahier d'appogiatures. Une querelle ne l'effraie pas, tout au contraire; elle le remet en humeur et en verve. Il se lie intimement avec le directeur, ne sort des coulisses que pour entrer en scène, et s'y tient derrière la cantatrice, armé d'un miroir, du cahier, de l'air nouveau, de pâte pectorale, de parfums et de sels. Il envoie des cadeaux au poëte et au musicien, pour que l'on fasse un beau rôle à sa souveraine, et recommande à chaque comparse, à tous les pages, aux souffleurs et garçons de salle, de ne songer qu'à elle seule. Quand un page porte la queue de sa robe traînante, c'est toujours du côté du protecteur que le petit garçon la tire. Il donne une montre neuve et une robe, à chaque répétition générale. Quand il parle des appointements de Giandussa, il les exagère d'un tiers

S'il est question de la virtuose, le protecteur prend la parole : « Voici trois ou quatre ans que j'ai l'honneur de la connaître, et je l'ai vue soutenir une soixantaine d'opéras au moins. C'est une fille charmante; la meilleure éducation; un désintéressement rare, un esprit d'ange, une âme peu commune; je ne connais pas de cantatrice qui lui ressemble, et c'est pitié qu'elle soit entrée au théâtre. »

LA MÈRE DE L'ACTRICE.

Celle-ci a énormément à faire. Qui donc, si ce n'est elle, dirigera ce sérail de chiens, perroquets, singes, oiseaux, que la cantatrice entretient? Qui battra la mesure, quand la fille chante? Qui dira du mal des autres cantatrices et engagera avec leurs mères un de ces combats de paroles que Marcello reproduit avec fidélité, et qui perdent une partie de leur sel, en perdant les inflexions et le patois de Venise? « Votre fille Julienne est bien fière de son succès de ce soir, n'est-ce pas? Je sais, moi, ce qu'il en est! Je n'ai pas de cadeaux à faire au compositeur et au poëte; je n'invite pas le directeur à dîner!

— « Madame, si je donne à dîner à quelqu'un, cela me regarde! Et si ma fille a du succès, je vais vous dire pourquoi: c'est qu'elle prononce bien, chante bien, est bien en scène, ne rit pas avec ses camarades, connaît les demi-tons et fait sans se gêner tout ce que le public aime. Voilà ce qu'il faut, madame, et ne pas s'en prendre au tiers ou au quart, si l'on ne plaît pas.» — «Madame Sabadin, madame Sabadin, reprend l'autre, ma fille n'a pas besoin de vos leçons; elle en a pris d'un maître qui vaut mieux que tous les vôtres, madame! un maître à un louis le cachet, madame! et qui ne venait que trois fois par semaine, madame, encore à la recommandation des plus grands seigneurs! Voilà! »

A la mère appartiennent le choix des protecteurs, l'art d'éconduire les jeunes gens qui pourraient nuire aux progrès, celui de renvoyer les créanciers, les encouragements donnés à Giandussa lorsqu'elle a bien battu son trille; la fonction de recevoir les cadeaux et de renvoyer les marchandes de modes qui ne sont pas payées et qu'il faut payer le plus tard possible. Cette mère a un mari, dit-elle, qui a fait de mauvaises affaires, qui s'est engagé pour ses amis, et qu'elle veut sauver; voilà pourquoi elle reçoit les cadeaux qu'on lui envoie. Quand sa fille chante, elle la suit du regard, du geste, même de la voix, et ouvre la bouche en même temps qu'elle. La cantatrice ne peut pas se concevoir sans mère; c'est le premier ministre, le surintendant, le point d'appui, la cheville ouvrière, le piédestal; les cinq sixièmes de la virtuose.

— Ce portrait de la *signora Madre*, terminera nos extraits du pamphlet de Marcello ; soixante-quatre pages seulement, que nous n'avons pas traduites, mais abrégées, et qui sont du meilleur goût de plaisanterie, et d'une finesse d'observation satirique rarement égalée. Les auteurs de cours de littérature ne parlent pas de ce joli volume qui, dans son genre, est un chef-d'œuvre. Ils l'oublient ; et font mention de mille poëmes didactiques absurdes, sans génie, sans verve, sans raison.

L'histoire de la littérature ne peut être refaite aujourd'hui que par un esprit assez vaste pour ne plus la considérer scolattiquement comme un métier à part, comme un labeur isolé; mais dans ses rapports avec les arts, la politique, la guerre, le plaisir, le devoir, avec toute l'humanité. Elle n'est pas le monopole de quelques pédants ; elle est la voix de tous les plaisirs, de toutes les souffrances, de tous les rires, de toutes les voluptés de l'homme; elle n'est rien si vous l'isolez de l'histoire de la civilisation. Il n'y a réellement ni littérature française, ni littérature italienne ; ni genr eromantique, ni genre classique. Il y a eu en Europe, depuis mille années, des joies et des douleurs, des progrès et des expériences, des enthousiasmes et des ironies, des théâtres et des guerres, des chants et des larmes, qui ont trouvé pour les exprimer de puissantes organisations. Celui qui écrit ces lignes a toujours tenu à honneur et à devoir d'élargir le cadre de la critique moderne; et l'impulsion qu'il a donnée lui semble aujourd'hui prête à obtenir ses résultats. Non seulement (s'il lui est permis de rappeler des efforts) il a cherché dans toutes les littératures, étudiées à la source, la loi suprême du beau, mais il a pris plaisir à ressusciter les noms injustement effacés ou à demi perdus ; il a étudié et analysé plus d'une de ces intelligences vives et fortes que la critique banale avait oubliées; Gozzi, par exemple, le comique vénitien ; Alarcon l'Espagnol, l'égal de Calderon, et l'auteur du *Menteur* que Corneille a traduit. Marcello, compositeur sublime dont la renommée musicale a éclipsé le mérite d'écrivain ; satirique et ingénieux esprit ; artiste clairvoyant ; inexorable dans la sphère de son art ; bon prosateur, au style acéré et rapide, mérite, on vient de le voir, une place entre ces écrivains qui n'ont pas toute leur renommée, et auxquels il faut la rendre.

PHILARÈTE CHASLES.

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

DEUXIÈME LETTRE.

SOMMAIRE. — *Errata.—Les noms.—Concerts de M. Schneitzhoeffer et de la* Société musicale.

Permettez-moi, cher prince, de déployer au commencement de cette seconde lettre tout l'esprit de la rectification, toutes les grâces de l'*erratum*. Vous ne pouvez vous faire une idée, ainsi que les gens du monde, de notre susceptibilité, à nous autres écrivains, sur les non-sens, les bourdes, assez improprement appelés fautes d'impression, que nous prêtent avec tant de laisser-aller MM. les protes ou compositeurs. Bien entendu, qu'il n'est point ici question de ceux qui jettent capricieusement des notes sur du papier ; mais de ceux qui assemblent les mots au moyen de ces petits caractères inventés par Guttemberg, et qui transmettent nos pensées à la postérité... ou chez l'épicier. Donc, en ma double qualité d'écrivain et d'étranger, je dois me montrer plus difficile qu'un autre sur la correction typographique; si je ne veux faire dire que je parle français comme une io espagnole; si je ne veux me faire accuser de ces germanismes de style qu'on reprochait, dans le siècle dernier, à Grimm, le baron allemand qui ne s'en est pas moins placé au rang des bons critiques français. Vous savez, prince, qu'à l'époque du 1er janvier une sorte de vertige monte à la tête de tous les habitants de la belle capitale de France, et les fait courir dans les rues comme des insensés. Dans cette fièvre, qui se manifeste par une éruption de compliments *sincères*, de vœux pour le bonheur de tout le monde, de courses sans but bien déterminé, MM. les imprimeurs ne sont pas plus exempts de ce choléra intellectuel que toutes les autres classes de la société, et leur travail doit nécessairement s'en ressentir. C'est donc à cette préoccupation qu'il faut attribuer les erreurs typographiques qui se trouvent dans la première lettre que j'ai eu l'honneur de vous adresser, et dont je dois dresser ici un petit inventaire pour l'acquit de ma conscience.

Et d'abord, au commencement de la cinquantième ligne de ma lettre, ces messieurs me font dire *bondit* pour *boudait*, lorsque Homère nous dit bien positivement qu'Achille, à qui j'ai comparé Rossini, qui semble s'être tout-à-fait retiré du monde musical, se mit à bouder dans sa tente le roi des rois qui lui avait enlevé Briséis. Il pouvait bondir de colère, mais il boudait aussi. Vers le milieu de la colonne suivante, dans l'analyse de l'opéra comique *la Mantille*, au lieu de cette phrase : *La morale n'est que légèrement effleurée, et tout finit par un mariage précipité qui rassure le segnor Torribios, afin de le rassurer complètement sur la vertu de sa femme*, lisez : *Et tout finit par un mariage précipité, afin de rassurer complètement le segnor Torribios sur la vertu de sa femme.* Dans le quatrain adressé à Carafa, placez au second vers le mot : *comme*, après le verbe *est;* mettez deux points au lieu d'un, qui forme un sens trop complet au premier hémistiche du troisième vers du sonnet adressé à madame la princesse Belgiojoso. Je dois ajouter que le verbe qui se trouve dans le vers de Boileau que je cite : *Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme*, est précédé d'un *de* le plus hétérogène qui se puisse concevoir. Après ces erreurs faites pour agacer les nerfs de tout homme pourvu de quelque exactitude dans l'esprit; après celle de confondre dans un autre article le nom de l'empereur et roi du quadrille, protecteur de la valse, médiateur du galop, avec celui de l'auteur de *Don Juan*, ce qui nous a encore rappelé le distique assez plaisant que fit un amateur de l'ancienne musique en voyant sur une affiche quelques noms qui semblaient étonnés de se trouver ensemble :

> Ne va pas, ô public jobard !
> Prendre ici Musard pour Mozart;

après, dis-je, ces fautes, je passe légèrement sur d'autres peccadilles sans importance, comme celle, par exemple, de n'avoir pas réuni, ainsi qu'ils doivent l'être, l'o et l'e dans la seconde syllabe de mon nom. Ce nom est le sujet de plusieurs investigations dans le monde musical. Par sa longueur et la difficulté qu'il offre à le prononcer, on le croit pseudonymique. C'est que les noms, voyez-vous, sont une affaire importante en France, et l'histoire de la pseudonymomanie contemporaine serait chose piquante. M. Arouet sentit tout de suite que son nom sonnerait mal dans la bouche de la renommée et parmi ses compatriotes, qu'il appelait des Welches; il se hâta de prendre le nom sonore de Voltaire, qui n'a pas peu contribué à sa réputation universelle. Les partisans fanatiques du talent de Talma trouvaient à louer ce grand comédien jusque dans l'euphonie

de son nom d'origine arabe. Ceux qui admirent quand même le chanteur Duprez, se félicitent de ce qui termine son nom, et ils seraient contrariés qu'il se nommât Dupré tout court, comme un marchand bonnetier de la rue Saint-Denis. La jeune Rachel, qui fait courir tout Paris en ce moment à la Comédie-Française, aurait eu beaucoup moins de succès si elle avait débuté sous le nom de madame Childebrand, ridiculisé, on ne sait trop pourquoi, par Boileau dans son *Art poétique*.

L'Opéra exploite, en ce moment, le nom aristocratique d'un chanteur gentilhomme nommé Mario de Candia. J'ai déjà entendu dire que le mien est incommensurablement inexpiable; que c'est un nom sans fin comme le Dictionnaire de la conversation, pour lequel on sera, dit-on, obligé de faire construire une bibliothèque publique. Odry, notre bon vieil Odry, ce doyen du comique fantastique, de ce comique qui ne peut s'analyser; Odry, farceur premier et dernier du nom, car il n'a pas d'enfant, et d'ailleurs le génie n'est point héréditaire; et, s'il avait un héritier, il ne serait probablement pas plus comique que les fils de Racine et du sombre Crébillon ne se sont montrés tragiques; Odry donc qui emportera sa gloire dans la tombe, mais dont le nom ne mourra pas tout entier; Odri me disait qu'il aimerait mieux ne pas se nommer du tout que de s'appeler comme moi, et qu'il aurait beaucoup d'inquiétude s'il lui fallait articuler sur la scène un nom de cette étendue. — Au reste, j'aurais une ressource, ajouta-t-il, ce serait de prononcer Jacques, puisque vous m'avez dit que c'est votre prénom, et ça ferait absolument le même effet. — Oui, lui répondis-je, comme on prononce dans le monde musical, Chêneceef pour Schneitzhoëffer. A propos de ce compositeur allemand né à Toulouse, comme Kreutzer, Zimmermann et tant d'autres d'une appellation germanique sont nés à Versailles ou à Paris; Schneitzhoëffer, l'un des maîtres du chant à l'Opéra, a donné, dimanche 6 janvier, dans la salle du Conservatoire, un concert composé de musique mi-partie classique, mi-partie romantique. Ce juste-milieu musical n'a pas déplu à l'auditoire peu nombreux qui s'était rendu à la solennité offerte aux amateurs de bonne musique par M. Schneitzhoëffer. Le même jour, la Société musicale a donné son troisième concert dans les salons d'Erard. Un fragment de quintette pour instrument à vent, par M. Brod, a commencé la séance. Les deux morceaux qui ont été dits sont péniblement travaillés et dépourvus d'inspiration. C'est un petit *à toi! à moi!* de traits qui se croisent en tous sens, et ne ressemblent pas mal à un jeu appelé le casse-tête chinois; sorte de mosaïque, de marqueterie harmonique qui met l'auditeur dans la nécessité de renouveler le mot si connu du mathématicien : « Qu'est-ce que cela prouve? »

M. Lacroix, chanteur peu connu, ce qui ne serait point un inconvénient s'il avait la voix un peu plus posée, nous a dit le *Renégat*... Voilà tout ce que j'ai à vous en dire. M. Dorus, frère de notre bonne cantatrice de l'Opéra, a exécuté sur la flûte des variations de Boehm avec justesse, aplomb, style élégant et plus de son qu'il n'en donne ordinairement. Les applaudissements des artistes ne lui ont pas manqué. M. Géraldi a dit le premier air d'*il Barbiere di Seviglia*. Ce morceau, malgré la belle voix de *basso cantante* de M. Géraldi, et son excellente méthode, a fait peu d'effet, soit parce qu'il commence à s'user, ce qui arrive un peu vite à toute musique italienne, soit peut-être aussi que cet air est plus propre à produire de l'effet sur la scène que dans un concert. Au reste, le chanteur à la voix si *impressionnante* a pris sa revanche dans des stances philosophiques sur l'immortalité de l'âme : *Tout ne finit pas là*, sur lesquelles M. Clapisson a mis une musique d'un bon sentiment. M. Dancla a joué un air varié, cet air varié que vous savez, dont chacun peut revendiquer la création, que tout le monde enfin peut dire qu'il a composé, tant ces maudits airs variés ont un air de famille, sont identiques. Ce jeune violoniste a déjà du talent, quoique cependant sa manière manque de largeur et de fini. Il a dit avec esprit, délicatesse, prestesse d'archet, un trio de Beethoven (sont-ce bien là les qualités qu'il faut pour traduire la musique d'un tel homme?) et a été fort bien secondé par MM. Chevillard et Dœhler. Ce dernier a terminé la séance par une *fantaisie* de sa composition sur des motifs d'un opéra de Bénédict intitulé *la Bohémienne*. Ce morceau, dans lequel j'ai remarqué une *fort belle* introduction et qui renferme des variations les plus brillantes sur un thème d'une rare élégance, a été dit par le pianiste à la mode avec cette netteté, ce fini, ce *brio* que Dœhler possède à un si haut degré.

Voilà, prince, tout ce qui s'est fait à peu près d'artistique dans cette semaine.

Dans ma prochaine lettre, je vous parlerai de la critique musicale en France, c'est-à-dire à Paris, où elle semble prendre quelque peu de consistance

Agréez l'assurance de la haute considération, etc.

Jacques SCHOEOERLICHNERAASFELDENBERG.

Nouvelles.

*** Le théâtre de la Renaissance répète avec activité *La Jacquerie*, opéra de M. Mainzer; hier le premier acte a été dit au théâtre avec orchestre. Il circule à ce sujet des bruits que nous ne répéterons qu'après la première représentation.

*** La première séance de la Société des concerts est fixée au dimanche 13 janvier. Les personnes inscrites pour des loges ou des places séparées, qui désireraient les conserver pour tous les concerts, sont priées d'en faire retirer les coupons, au bureau de la location, rue du Faubourg-Poissonnière, 11, de onze heures à quatre, tous les jours, à partir du mercredi 2 janvier, jusqu'au mercredi 9 inclusivement, dimanche compris : passé cette époque on en disposera.

*** Bals de l'Opéra. — L'ouverture des bals masqués de l'Académie royale de musique a eu lieu sous les plus heureux auspices. Les danseurs espagnols ont eu un succès complet, surtout dans une *Jota Aragonesa* qui a été redemandée et qu'ils n'ont pu exécuter au milieu de la foule qui voulait admirer de près ces jeunes filles de l'Espagne, que l'on trouvait si belles et si gracieuses. Le foyer était comble. On étouffait. L'orchestre de Jullien était au grand complet, et a produit le meilleur effet. Un luxe de bougies de décorations, de tapis, des fleurs, était jeté à profusion. C'était une fête délicieuse!

*** L'éclat du premier bal masqué qu'a donné, dimanche dernier, le théâtre de la Renaissance, a répondu diguement à l'idée qu'on s'en était faite. Les efforts et le bon goût de la direction ont été couronnés d'un entier succès, et la foule immense qui s'est portée à cette fête n'a pu se défendre d'un murmure d'admiration lorsque, les portes subitement ouvertes, elle s'est précipitée dans cette salle et sous cette coupole aux mille bougies.

*** *Bals Musard.* — Les bals Musard ont été inaugurés solennellement. Samedi, la salle Vivienne présentait l'aspect le plus magique qu'on puisse imaginer. Bien long-temps avant l'ouverture du bal, toute la rue Vivienne était encombrée de monde, et la queue se prolongeait jusqu'au boulevard. Il fallait voir avec quel entrain, excitées par les quadrilles et les galops foudroyants de l'orchestre Musard, environ quatre mille personnes s'agitaient et dansaient dans cette vaste et magnifique salle. Jamais on n'avait vu plus de variété dans les costumes et de franche gaieté au milieu d'une société d'élite. Après-demain samedi, 12 janvier, deuxième bal dans la salle Vivienne.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 17 Janvier 1839. N° 3.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULAND, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

La Revue Musicale paraît le Jeudi de chaque semaine.

PRIX DES ANNONCES : 1 fr. la lig. de 55 lettres.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

PRIX D'ABONNEMENT : 20 fr. par année.

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

SOMMAIRE. Beethoven, par G.-E. Anders. — Premier concert du Conservatoire, par H. Berlioz. — Nouvelles. — Annonces.

BEETHOVEN.

La biographie de Beethoven est encore un ouvrage à faire. Ce que l'on possède sur la vie de cet homme extraordinaire se réduit à une mesquine brochure allemande publiée par Schlosser, défectueuse sous plusieurs rapports; à une esquisse intéressante, mais incomplète, du chevalier de Seyfried, qui se trouve en tête d'un ouvrage apocryphe de Beethoven, et enfin à des articles de dictionnaires, de recueils périodiques et de journaux qui, pour la plupart, ont puisé dans les deux ouvrages que nous venons de citer. Si ces différents écrits ont pu suffire pour faire connaître la vie extérieure du grand homme, toute simple, comme on sait, et peu variée par des événements remarquables, ils ont laissé un vide bien sensible en glissant sur sa vie intime, dont les particularités sont restées inconnues jusqu'à présent. Cette partie, à coup sûr la plus intéressante, ne pouvait être traitée que par des amis qui fussent à même d'observer l'illustre artiste; car Beethoven, qui s'isolait de plus en plus du monde à mesure que sa surdité croissante augmentait la mélancolie de son caractère, n'était accessible qu'à un petit nombre de personnes. Le public admirait les chefs-d'œuvre qu'il lançait dans le monde du fond de sa retraite; l'homme lui-même n'apparaissait que rarement.

On s'attendait depuis long-temps à voir combler la lacune que nous venons de signaler : elle vient de l'être en partie. Deux hommes se sont réunis pour remplir cette tâche à laquelle leur position semblait particulièrement les appeler.

Personne plus que Ferdinand Ries, compatriote, élève et ami de Beethoven, n'était à même de fournir des renseignements précieux sur cet homme de génie. Aussi, depuis long-temps, Ries était-il obsédé par tous les amis de l'art, qui le pressaient vivement d'écrire ses souvenirs, et de sauver de l'oubli toutes les particularités qu'il savait sur son maître, et dont il était l'heureux possesseur. Ries avait promis de le faire; mais, toujours occupé d'autres travaux, il avait dû différer l'accomplissement de sa promesse. Enfin, un mois avant sa mort, il prit la plume, et écrivit ce que l'on pourrait appeler le croquis de ses souvenirs. Le manuscrit fut remis entre les mains du docteur Wegeler, qui, également compatriote et ami d'enfance de Beethoven, se chargea d'en diriger la publication.

Le livre a paru; nous l'avons sous les yeux (1). Bien que nous nous attendissions à une récolte plus abondante, vu la position des deux hommes qui ont entrepris de la faire, hâtons-nous de dire que ce joli petit volume contient des choses intéressantes et curieuses. L'analyse et les extraits que nous allons en donner seront lus avec plaisir, nous n'en doutons pas, par tous les admirateurs du plus grand génie musical.

Ce volume se divise en deux parties qui appartiennent chacune exclusivement à un des rédacteurs. C'est M. Wegeler qui commence. Il donne d'abord des documents précieux sur la naissance et sur la famille de Beethoven; puis il passe à la jeunesse et à l'éducation de notre compositeur, dont il raconte quelques anecdotes piquantes; enfin suivent des lettres de Beethoven, accompagnées de notes explicatives. La seconde partie est due à Ferdinand Ries. Ce sont des anecdotes, des pensées, des réflexions, une foule de petites notes jetées là au hasard et sans ordre, comme se les rappelait l'auteur. Beethoven y apparaît tour à tour avec ses qualités supérieures et ses faiblesses, son âme généreuse, son noble caractère, son amour-propre d'artiste, sa susceptibilité quelquefois outrée, sa manière de vivre; enfin tout son être se développe devant le lecteur. Si l'on connaît l'artiste par ses œuvres, on connaîtra *l'homme* par ce petit livre, dont la lecture pourra égayer par quelques singularités bizarres, mais qui, après tout, laissera au

(1) *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven.* (Notes biographiques sur Louis van Beethoven, par le docteur F.-G. WEGELER et Ferdinand RIES. Coblenz, Bædeker, 1838, in-12.)

fond de l'âme un sentiment de douleur et de compassion ; car une affligeante, mais incontestable vérité, ressort de l'ouvrage, c'est que Beethoven n'a pas été heureux. Si la nature l'avait doué d'un génie sublime et sans égal, il a dû racheter cette faveur du destin par une vie pleine d'amertume, par des moments où, comme il l'écrit à son ami d'enfance, il était *la plus malheureuse créature de Dieu.*

Mais n'anticipons pas, et prenons plutôt les choses par le commencement.

La date de la naissance de Beethoven a été, comme on sait, sujette à contestation. Désormais il ne pourra y avoir de doute sur l'année, le jour seul reste incertain. M. Wegeler rapporte l'extrait original de l'acte baptistaire, tiré des registres de Saint-Rémi de Bonn, duquel il résulte que Beethoven a été baptisé le 17 décembre 1770. Il est probable que ce fut aussi le jour de sa naissance, parce que, dans quelques pays catholiques, on se hâte de faire baptiser les enfants le jour même où ils viennent au monde. Toutefois, il serait possible qu'il fût né la veille, et les biographes ne pourront guère indiquer, pour cet événement, que le 16 ou le 17 décembre.

M. Wegeler rapporte également des documents originaux sur la naissance et le mariage de la mère de Beethoven ; il fournit des renseignements positifs sur le grand-père, le père, et sur tous les membres de cette famille. Nous pouvons nous dispenser de reproduire ces détails que nous avons déjà donnés dans un autre article (1). Passons aux renseignements sur l'éducation et la jeunesse de notre artiste.

L'éducation de Beethoven, sans être distinguée, ne fut pas tout-à-fait négligée. Il alla à l'école, où il apprit à lire, à écrire, le calcul et un peu de latin ; mais la musique resta le but principal, et son père se chargea lui-même de commencer cette partie de l'instruction. Il lui enseigna les principes du piano ; mais comme il ne jouait pas lui-même de cet instrument, un autre professeur devenait nécessaire, et ce fut un homme dont personne n'a fait mention jusqu'ici : il se nommait Pfeiffer, et était directeur de musique et hautboïste. Plus tard, il devint chef de musique dans un régiment bavarois à Dusseldorf ; c'était un artiste consommé et de beaucoup de génie. Beethoven lui dut la plus grande partie de ce qu'il apprit dans son enfance, et il en garda toujours un souvenir reconnaissant, de sorte que plus tard, établi à Vienne, il lui envoya des secours en argent.

On a dit que Beethoven avait eu pour maître l'organiste de la cour, Van der Eder. Suivant M. Wegeler, le fait n'est pas certain, quoique probable. Quant à Neefe, dont on prétend que Beethoven prit aussi des leçons, il n'eut que très peu d'influence sur l'éducation musicale du célèbre compositeur.

En 1785, Beethoven fut nommé organiste de la chapelle électorale. On a dit encore qu'il n'avait eu que l'expectative de la place de Neefe, et qu'il ne l'occupa qu'après la mort de celui-ci ; c'est une erreur : tous deux furent ensemble organistes et alternèrent dans leurs fonctions. L'almanach de la cour électorale de Cologne, dans lequel M. Wegeler a puisé de précieux renseignements, en fournit la preuve.

Beethoven, malgré sa jeunesse, se distingua dans son nouveau poste par un jeu savant et une profonde connaissance de l'harmonie. M. Wegeler raconte à ce sujet l'anecdote suivante :

Dans l'église catholique de Bonn il était d'usage de chanter pendant trois jours de la semaine sainte, les lamentations de Jérémie. C'était une espèce de plain-chant fort simple qui se bornait à quatre notes, dont une était souvent répétée sur plusieurs mots, et même sur des phrases entières, jusqu'à ce qu'enfin, au dernier mot, le chant tombâ dans la finale. L'emploi de l'orgue étant défendu pendant ces trois jours ; il y avait dans l'église un piano pour soutenir la voix du chanteur.

Un jour, lorsque ce fut le tour de Beethoven de servir d'accompagnateur, il demanda au chanteur Heller, renommé pour la sûreté de son intonation, s'il lui permettait de le dérouter et de lui faire perdre le ton. Heller ayant accepté le défi, Beethoven se mit à moduler de telle sorte que le chanteur, trompé par la savante combinaison des accords, ne put retrouver la finale. Heller, dans un mouvement de colère, alla se plaindre auprès de l'électeur. Ce prince, qui aimait à rire, trouva le tour fort plaisant, mais il ordonna au jeune organiste d'accompagner à l'avenir d'une manière plus simple et moins savante. Beethoven n'avait alors que seize ans. A la même époque il fut encore nommé musicien de la chambre de l'électeur. Son emploi consistait à jouer du piano aux soirées musicales de la cour.

Lorsque Haydn revint de son premier voyage de Londres, il passa par la ville de Bonn. Les musiciens de la chapelle électorale l'invitèrent à un grand déjeuner qui fut donné à Godesberg, près de Bonn. A cette occasion Beethoven présenta au célèbre compositeur une cantate qu'il venait d'écrire et sur laquelle il désirait avoir son opinion. Haydn, après l'avoir examinée avec attention, en fit l'éloge d'une manière très flatteuse pour le jeune auteur, qu'il encouragea en lui conseillant de poursuivre une carrière si bien commencée. Cependant cette cantate ne fut jamais exécutée. Elle devait l'être à Mergentheim, au château du prince ; mais on la trouva trop difficile, surtout pour les instruments à vent. Elle n'a pas été publiée.

Vers la même époque, Beethoven composa la musique d'un ballet qui fut joué, pendant le carnaval, par la noblesse de Bonn. Cette composition est également restée manuscrite. On en a conservé la partition de piano, qui se trouve entre les mains de M. Dunst, marchand de musique à Francfort. Il serait curieux de voir ces coups d'essai, ce premier élan de l'aigle qui, plus tard, s'éleva si haut. On nous fait espérer que ces morceaux seront insérés dans une collection complète des œuvres de Beethoven que M. Dunst se propose de mettre au jour, et qui devra aussi contenir les premières sonates et les variations publiées dans le recueil de Spire, devenu très rare aujourd'hui. On sait que Beethoven, rejetant plus tard lui-même les essais de sa jeunesse, ne data la série de ses œuvres qu'à partir d'un cahier de trios pour piano, violon et violoncelle, publié à Vienne en 1795.

Beethoven, à l'âge de seize ans, n'avait pas eu occasion d'entendre un virtuose sur le piano. Dépassant de bien loin ses maîtres et tous les pianistes de Bonn, il était livré à lui-même pour l'exercice de son instrument ; aussi son jeu, bien que remarquable sous le rapport de l'habileté et de la force, laissait-il à désirer pour la délicatesse et le goût. Ce fut Sterkel qui lui fit voir ce qui lui manquait de ce côté. Dans un voyage à Mergentheim, l'électeur se fit suivre par toute sa chapelle. On passa par la ville d'Aschaffenbourg, où Beethoven eut l'avantage d'être présenté à Sterkel qui l'accueillit avec bienveillance. Sterkel, sans pouvoir exécuter de grandes difficultés, se distinguait par un jeu élégant dont la précision et la netteté faisaient le principal mérite. Cédant aux instances de la société, il se mit au piano. Beethoven, se plaçant derrière lui, resta immobile, les yeux fixés sur les touches et sur les mains qui les parcouraient en les caressant. Lorsque Sterkel eut fini, l'on pria Beethoven de jouer à son tour. Il refusa. Mais la conversation étant tombée sur un air varié de Beethoven récemment publié, et Sterkel ayant fait quelques observations sur l'excessive difficulté de ce morceau, ajoutant que l'auteur

(1) Voyez la *Gazette Musicale* de 1838, n° 38, l'article : *Beethoven est-il Hollandais?*

lui-même ne saurait l'exécuter en entier d'une manière satisfaisante, Beethoven se sentit vivement piqué dans son amour-propre et demanda le cahier. Sterkel ne le trouva pas, et déclara qu'il était égaré. Alors Beethoven se mit à jouer par cœur ce qu'il avait retenu de ses variations; il en ajouta d'autres qu'il improvisa, de telle sorte que Sterkel et tous les assistants restèrent stupéfaits. Ce qu'il y eut encore de remarquable dans cette improvisation, c'est que Beethoven, s'appropriant tout-à-coup les qualités de l'exécution de Sterkel, joua avec une précision, une netteté et une délicatesse qu'on ne lui avait pas vues jusque là.

Ce voyage laissa encore, sous d'autres rapports, un doux souvenir dans la mémoire de Beethoven, lui rappelant des moments d'une gaieté folle, trop rares, hélas! dans le reste de sa vie. Toute la chapelle de l'électeur se trouvait réunie dans deux yachts qui longeaient, dans la plus belle saison de l'année, les bords admirables du Rhin. Les musiciens enjoués conçurent l'idée de se constituer en royaume, et choisirent pour roi un acteur comique assez célèbre de son temps nommé Luchs. Dans la distribution de l'état de la maison royale, Beethoven et le célèbre Bernard Romberg furent nommés garçons de cuisine. On leur remit un diplome en règle que Beethoven conserva religieusement comme souvenir de ces belles journées. On se rappelle peut-être d'avoir lu dans un de nos journaux un conte écrit par un spirituel auteur et intitulé : *Beethoven cuisinier*. L'incident dont nous venons de parler, et que Beethoven se plaisait à raconter à ses amis, aurait-il donné lieu à cette anecdote sans fondement?

Avant de quitter la première période de la vie de Beethoven, nous dirons quelques mots sur une famille qui exerça une heureuse influence sur la culture de son esprit. Uniquement occupé de la musique (car son père ne connaissait et ne voulait que cela), Beethoven était resté étranger à la connaissance de la littérature de son pays. Ce fut dans le sein de la famille dont nous allons parler qu'il puisa les premières notions littéraires, et qu'il contracta le goût de la lecture pour tout le reste de sa vie.

La famille de Breuning se composait de la mère (veuve d'un conseiller de cour), de trois fils et d'une fille. Les fils, du même âge que Beethoven, se lièrent avec lui d'une étroite amitié. Madame de Breuning lui portait un sincère attachement et le recevait comme un enfant de la maison. Rudement traité par son père, ne rencontrant chez lui que chagrin et dégoût, Beethoven trouvait dans la maison Breuning un asile toujours ouvert; c'est là qu'il se sentait à son aise. Y rester une partie de la journée, y passer des soirées entières, c'était pour lui un extrême bonheur; aussi madame de Breuning avait-elle sur lui un ascendant prononcé. Ce que personne ne pouvait obtenir du jeune artiste revêche et morose, elle n'avait qu'à en exprimer le désir, elle était sûre d'être obéie. Une seule chose faisait cependant exception; elle ne réussissait pas toujours à vaincre la répugnance qu'il avait à donner des leçons de musique. Réduit à ce moyen de gagner de l'argent pour augmenter le revenu de son père, qui, sans être pauvre, était loin de se trouver à son aise, Beethoven avait pris quelques élèves. Mais professer était pour lui un vrai tourment. Il enseignait le piano à la fille et au fils cadet de madame de Breuning; ici, l'amitié qu'on lui prodiguait, lui faisait un devoir d'être exact; mais il n'en fut pas de même pour ses autres élèves, il ajournait les leçons de ceux ci autant qu'il le pouvait. Un jour madame de Breuning l'ayant vivement pressé d'aller donner sa leçon ordinaire de piano dans l'hôtel de l'ambassadeur d'Autriche qui se trouvait en face de sa maison, Beethoven se mit en route. Mais, arrivé devant la porte de l'hôtel, sa répugnance naturelle l'emporta; il retourna sur ses pas chez madame de Breuning, et lui dit : *De grâce*, madame, *il m'est impossible de donner cette leçon aujourd'hui; demain j'en donnerai deux*. Cette répugnance pour l'enseignement, Beethoven la conserva pendant toute sa vie.

Ici finissent les renseignements sur l'enfance et la jeunesse de Beethoven. En 1793, il quitta sa ville natale pour se rendre à Vienne, où il passa, comme on sait, le reste de sa vie. Dans les premières années il eut le bonheur de ne pas être entièrement séparé de ses amis. Wegeler, se proposant de suivre les cours de médecine dans la capitale de l'Autriche, était venu le joindre, et leurs relations se renouvelèrent et devinrent même plus intimes. Beethoven, malgré les succès qu'il obtenait dans sa carrière d'artiste, ne se trouvait pas heureux. (Hélas! il ne l'a jamais été!) Dans des moments de tristesse et d'accablement, c'était pour lui un bonheur de venir épancher ses chagrins dans le sein de son ami, dont la conversation réussissait ordinairement à lui dérider le front et à rendre le calme et la sérénité à son âme. Il eût été très heureux pour Beethoven de conserver auprès de lui plus long-temps cet ami dévoué. Mais Wegeler, après avoir terminé ses études, dut regagner ses foyers et retourna à Bonn. Alors une correspondance s'établit entre eux, mais elle fut peu suivie; les lettres de Beethoven n'arrivèrent qu'à de fort longs intervalles. Six de ces lettres ont été conservées par M. Wegeler et imprimées dans le petit volume qui nous occupe. On y en a joint deux autres, adressées à mademoiselle de Breuning, dont Beethoven aimait à garder le souvenir.

Ce sont des reliques vraiment précieuses que ces lettres d'une simplicité charmante, qui nous font connaître le cœur de Beethoven, son caractère, enfin tout son être, plus que ne pourraient le faire des anecdotes et des récits détaillés. S'abandonnant sans réserve aux impressions du moment, se laissant aller sans gêne aux confidences amicales sur sa personne, ses malheurs, ses occupations, ses affaires domestiques, etc., Beethoven nous apparaît tel qu'il est. Il se montre pour ainsi dire en négligé; car, à coup sûr, il ne se doutait pas qu'un jour ces lettres seraient livrées au public. Nous regrettons beaucoup que M. Wegeler n'ait pas conservé toute la correspondance. Mais des amis insistaient auprès de lui pour avoir des autographes de l'illustre compositeur, et il ne pouvait pas toujours refuser un cadeau aussi vivement désiré. Espérons que les personnes qui se trouvent en possession de ces précieux documents voudront bien nous en faire jouir.

Quant aux lettres qui restent, et que M. Wegeler a insérées dans son volume, nous nous réservons d'en donner des extraits, quand nous aurons fini l'analyse de cet intéressant ouvrage. Nous passons d'abord à la seconde partie qui contient les souvenirs de Ferdinand Ries.

Ce fut en 1800 que Ferdinand Ries, alors âgé de quinze ans, arriva à Vienne, où son père l'avait envoyé pour se perfectionner sous les auspices de son célèbre compatriote. Muni d'une lettre de recommandation, il se présenta chez Beethoven. Celui-ci, très occupé par son oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, dont il préparait l'exécution, parcourut la lettre et lui dit : « Je ne puis dans ce moment répondre à votre père; mais écrivez-lui que je n'ai pas oublié la mort de ma mère, cela lui suffira. » Ries apprit plus tard que son père avait donné des secours à Beethoven, dont la famille se trouvait fort gênée à cette époque.

Le noble caractère de Beethoven ne se démentit point. Le cœur plein d'un souvenir de gratitude, il traita le jeune Ries avec une affection toute paternelle. On sait quelle répugnance Beethoven avait à donner des leçons; nous l'avons dit plus haut. A Vienne, toute demande de cette nature était constamment repoussée par lui, et il n'a eu que deux élèves,

l'archiduc Rodolphe et Ferdinand Ries. S'il accepta le prince par des égards auxquels il ne pouvait se refuser, il se dévoua à l'artiste par sentiment, et Ferdinand Ries fut son élève de prédilection. Beethoven, qui, d'un caractère vif, s'impatientait facilement et brusquait tout le monde, montrait une patience inaltérable dans les leçons qu'il donnait à Ries, et celui-ci lui-même en exprime son étonnement, et ne peut l'attribuer qu'aux sentiments d'amitié qu'il portait à son père. Voyez, par exemple, Beethoven faisant répéter plus de dix fois des passages difficiles, et même des morceaux entiers. « Dans les variations en *fa majeur* » (œuvre 34), dit Ferdinand Ries, j'ai dû répéter jusqu'à » dix-sept fois les derniers numéros d'adagio, Beethoven » n'était pas encore satisfait du petit point d'orgue, que je » croyais cependant bien exécuter. La leçon dura cette fois » deux heures. »

Nous trouvons à cette occasion quelques détails intéressants sur la nature de l'enseignement de Bethoven.

« Lorsque dans un passage je manquais quelque chose, ou bien quand je me trompais de touche en frappant dans des passages sautillants les notes qui devaient être bien *marquées*, il me faisait rarement des reproches; mais si je manquais d'expression en n'observant pas bien les *crescendo* et autres nuances qui tiennent au caractère du morceau, il se mettait en colère. La première faute, disait-il, est une chose d'accident, de hasard, mais la seconde accuse le défaut de connaissance, de sentiment et d'attention. Lui-même du reste avait quelquefois le malheur d'attraper une fausse touche, même lorsqu'il jouait en public. » Voici une anecdote plaisante que Ries raconte à ce sujet.

« Dans une soirée chez le comte de Browne, on me pria vivement de jouer la sonate de Beethoven en *la mineur* (œuvre 23) qu'on n'entend pas souvent. Comme Beethoven était présent et que je n'avais pas encore travaillé cette sonate sous ses yeux, je déclarai que j'en jouerais volontiers une autre, mais pas celle-là. On s'adressa à Beethoven qui me dit : Eh bien, vous ne l'exécuterez pas si mal que je ne puisse l'entendre. Je me mis donc à jouer malgré moi, et Beethoven, selon son habitude, me tourna la feuille. Dans un passage de la main gauche il y avait un saut, et voulant bien faire ressortir cette note, j'attrapai la touche de côté. Beethoven me donna un léger coup de doigt sur la tête, ce dont s'aperçut la princesse L..... qui, placée en face de moi et appuyée sur le piano, se mit à sourire. Lorsque j'eus fini, Beethoven me dit : Très bien; vous n'avez pas besoin de mes conseils pour apprendre cette sonate. Je ne vous ai frappé du doigt que pour vous prouver mon attention.

» Ensuite on engagea Beethoven à jouer, et il choisit la sonate en *ré mineur* (œuvre 31) qui venait de paraître. La princesse, qui espérait que Beethoven manquerait également quelque touche, se plaça derrière sa chaise, et moi je tournai la feuille. A la cinquante-troisième et cinquante-quatrième mesure, Beethoven manqua les premières notes; et au lieu de descendre en frappant deux à deux, il en toucha quatre à la fois, ce qui produisit un son confus égal à celui qui se fait entendre quelquefois lorsqu'on nettoie les touches d'un clavier. La princesse donna quelques coups de sa main sur la tête de Beethoven en ajoutant les paroles suivantes : « Si l'élève est frappé avec un doigt pour une seule note manquée, le maître qui commet une faute plus grave doit être puni à pleine main. » Toute la société se mit à rire, et Beethoven un des premiers; mais alors il recommença la sonate, et la joua admirablement, surtout l'adagio, qu'il exécuta d'une manière inimitable. »

En général, l'exécution de Beethoven sur le piano portait le cachet de son humeur. Mais, tout en conservant sa pleine liberté, il observait rigoureusement la mesure, et ne la pressait que fort rarement. Quelquefois dans les *crescendo* il ralentissait un peu le mouvement, ce qui faisait toujours un effet surprenant. Il savait donner à son jeu une expression indicible; mais lorsqu'il jouait de ses compositions déjà publiées, il les exécutait telles qu'elles étaient écrites, et il était rare qu'il y ajoutât quelques notes d'agrément.

C'est surtout dans l'improvisation que Beethoven se montre dans toute la force de son immense génie. Ries, qui connaissait les premiers pianistes de l'époque, et que l'on doit regarder comme un juge compétent, bien qu'on puisse lui supposer une prédilection toute naturelle pour son maître, affirme n'avoir jamais rien entendu de semblable. Malheur à qui osait le provoquer sur ce terrain.

Lorsque Steibelt arriva à Vienne, précédé d'une brillante réputation, les amis de Beethoven, qui alors passait pour être le premier pianiste de la capitale, étaient vivement préoccupés de la concurrence qui allait s'établir entre les deux artistes, bien entendu sous le rapport de l'habileté d'exécution. Ce fut dans une soirée musicale donnée par le comte de Fries, que les deux rivaux se virent pour la première fois. Beethoven y joua son trio en *si* bémol (œuvre 10), qui n'avait pas encore été exécuté jusque là. Steibelt écouta avec une espèce de condescendance, et dit à l'auteur quelques mots flatteurs, se croyant sûr de la victoire. Il joua un quintette de sa composition, après quoi il improvisa, et produisit beaucoup d'effet avec ses accords de *tremolo* qui étaient alors une nouveauté. Beethoven, pressé de jouer encore, s'y refusa.

Huit jours après il y eut une autre réunion chez le comte de Fries. Steibelt, après avoir exécuté avec beaucoup de succès un nouveau quintette, se mit à jouer une brillante fantaisie pour laquelle il avait choisi le thème des variations de Beethoven qui se trouvent dans le trio dont nous venons de parler. C'était jeter le défi au *compositeur*, et les amis de Beethoven, sentant tout ce qu'il y avait de blessant dans un pareil procédé, le pressèrent vivement de relever le gant et d'aller improviser. Piqué lui-même de la conduite de Steibelt, il se dirigea vers le piano, enleva, en passant devant les musiciens, la partie de basse du quintette de Steibelt, encore posée sur le pupitre du violoncelliste, et la plaça devant lui en sens retourné. Était-ce à dessein, ou par hasard? on l'ignore. Il commença à toucher d'un seul doigt quelques notes qu'il choisit dans cette partie de basse, et dont il se forma un motif. Puis il se livra tout entier à son inspiration et improvisa de manière que Steibelt, écrasé par l'immense supériorité du plus grand génie musical, jugea bon de quitter la place sans attendre la fin. Depuis ce temps Steibelt évita la présence de Beethoven, et n'accepta aucune invitation pour des soirées que sous la condition expresse que Beethoven n'y serait point admis.

Parmi tous les compositeurs, Beethoven estimait surtout Mozart et Haendel, puis Sébastien Bach. Trouvait-on de la musique entre ses mains ou étendue devant lui, y avait-il quelque cahier sur son pupitre, c'était à coup sûr quelque chef-d'œuvre d'un de ces grands maîtres. Haydn était souvent l'objet de ses plaisanteries caustiques; car Beethoven lui gardait une petite rancune qui datait de loin, et dont voici l'origine. Lorsque Beethoven eut achevé ses trois trios pour piano qui forment l'œuvre première dont nous avons parlé plus haut, il les exécuta chez le prince Lichnowski, devant l'élite des artistes de Vienne. Haydn s'y trouvait aussi. Les trios eurent un grand succès, et Haydn s'empressa de joindre ses éloges à ceux des autres auditeurs. Toutefois, il conseilla à Beethoven de ne point publier le troisième trio en *ut* mineur. Quel était le motif de ce conseil? on ne sait. Mais Beethoven, qui regardait ce

trio comme le meilleur des trois, ne tint point compte des paroles de Haydn et le publia avec les deux autres. La suite ayant prouvé que Beethoven ne s'était pas trompé dans son jugement, il suspecta les intentions de Haydn, l'accusant d'avoir voulu, par jalousie d'artiste, empêcher ou retarder sa réputation Cette pensée ne le quitta point, et il ne put pardonner à l'auteur de la *Création*, dont il critiqua les œuvres toutes les fois que l'occasion s'en présenta.

Haydn aurait désiré que Beethoven se reconnût pour son élève et qu'il prît cette qualité sur le titre de ses premières compositions. Beethoven s'y refusa, disant qu'il avait bien reçu quelques leçons de Haydn, mais *qu'il n'avait rien appris de lui*. Était-ce vrai? était-ce la faute de l'élève ou du maître? C'est ce que nous n'oserons affirmer. Toutefois nous croyons que Haydn était peu fait pour professer son art méthodiquement, et qu'il enseignait d'une manière pratique et par des exemples plutôt que par des démonstrations théoriques et suivies. D'ailleurs il ne pouvait y avoir de la sympathie entre ces deux hommes, dont le caractère et les qualités devaient continuellement se trouver en opposition. Calme et réglé chez l'un, fougueux et bouillant chez l'autre, le génie devait suivre en eux une route différente. Aussi Haydn fut-il bien aise de se débarrasser de cet élève peu docile en l'adressant à Albrechtsberger, alors le plus célèbre professeur de contre-point. C'est sous ce maître que Beethoven compléta son éducation musicale.

Albrechtsberger, profond théoricien, enseignait la science dans toute sa rigueur scolastique. Qu'on se figure Beethoven se courbant sous le joug des règles que son ardente imagination le portait à enfreindre! Il ne croyait pas aveuglément à la doctrine infaillible de l'école; à l'autorité des grands maîtres il opposait la sienne; il avait sa règle à lui, qui n'était autre que l'instinct de son génie. Aussi Albrechtsberger se plaignait-il souvent du caprice de cet élève novateur, dont il ne pouvait approuver les hardiesses qu'il appelait, lui, des fautes. De là des discussions continuelles entre ces deux hommes qui s'estimaient mutuellement, sans être d'accord dans leurs vues sur l'art. Néanmoins Beethoven eut assez de patience (qualité rare dans son caractère!) pour continuer le cours jusqu'à la fin. Il garda soigneusement tous les exemples qu'il avait écrits sous les yeux du savant professeur; mais il les commentait à sa manière, en y ajoutant de temps en temps quelques observations satiriques contre les théoriciens et les théories. On a trouvé ces paperasses dans sa succession; elles ont été vendues à l'enchère, et un marchand de musique à Vienne, les ayant acquises, en a fait *arranger* un ouvrage publié ensuite sous le nom de Beethoven, mais que celui-ci n'a jamais eu l'idée d'écrire. On peut en dire autant de plusieurs œuvres de musique qu'on lui attribue et qui sont évidemment apocryphes.

Beethoven ne se bornait pas à jeter sur le papier des glosses satiriques sur des règles qu'il croyait mal fondées; il faisait aussi sur ce sujet des plaisanteries de vive voix lorsque l'occasion s'en présentait. On lui a souvent reproché des incorrections, il se moquait de ces critiques pédantesques; quand il était de bonne humeur, il se frottait les mains d'un air content, et puis s'écriait, en éclatant de rire : « Oui, oui, ils s'étonnent et se cassent la tête, parce qu'ils n'ont pas trouvé cela dans les traités d'harmonie! »

Voici à ce propos une anecdote racontée par Ries.

« Un jour, nous promenant, je lui parlai de deux quintes justes qui se trouvent dans un de ses premiers quatuors pour violons (en *ut* mineur) et qui produisent un effet frappant et de toute beauté. Beethoven ne se rappelait pas le passage en question et prétendait que je me trompais, et que ce n'était pas des quintes. Comme il avait l'habitude de porter toujours sur lui du papier réglé, j'en demandai et je notai le passage à quatre parties. Beethoven, voyant que j'avais raison, me demanda : *Eh bien, qui les a donc interdites, ces quintes?* Je ne savais comment prendre cette question; il la répéta plusieurs fois, jusqu'à ce que je répondis tout étonné : « Elles sont proscrites par les premières règles fondamentales de l'harmonie. » La question fut encore une fois répétée, et j'ajoutai : « C'est Marpurg, c'est Kirnberger, Fux, en un mot tous les théoriciens qui proscrivent ces quintes. — *Eh bien*, répliqua Beethoven, *alors moi je les permets.* »

On conçoit aisément qu'un homme du caractère de Beethoven ne devait supporter que difficilement la critique, et qu'il se fâchait contre les personnes qui osaient lui faire des observations sur ses œuvres. Plusieurs fois on voulut l'engager à faire quelques coupures à des compositions que l'on trouvait fort belles, mais dont néanmoins on blâmait la longueur : c'était mettre le feu à une poudrière. Beethoven éclatait en défendant opiniâtrément chaque mesure de son morceau, et si l'on insistait, on s'exposait à recevoir quelque gros mot peu flatteur; car Beethoven, échauffé par la colère, ne ménageait personne. Cependant on compte de rares exceptions où l'on parvint quelquefois à lui faire comprendre la justesse des observations critiques; toutefois il ne put jamais se décider à raccourcir un morceau; il le laissait tel qu'il était, mais il le retirait pour le remplacer par un autre plus court. C'est ainsi que dans la sonate en *ut majeur* (œuvre 53) il y avait d'abord un long andante en *fa majeur*. Beethoven, après de vives discussions sur l'excessive longueur de cette sonate, remplaça l'andante par la petite introduction qui précède maintenant le rondeau, et il publia l'andante séparément.

Tout cela ne fut rien en comparaison de l'orage qui s'éleva au sujet de *Fidelio*.

On sait que cet opéra, qui dans l'origine porta le nom de *Léonore*, eut peu de succès lors de la mise en scène. On peut même dire qu'il tomba, car il fut retiré après la troisième représentation, en 1805. Deux ans après on songea à le reprendre, et deux amis de Beethoven, qui s'intéressaient vivement à la réussite de la pièce, se chargèrent de refaire le *libretto* qui avait été pour beaucoup dans le non-succès de la partition. Mais les changements de texte exigèrent des changements dans la musique; il y avait des coupures à faire. Des coupures! voilà qui n'était pas facile à proposer au compositeur.

Il y eut à cet effet une répétition au piano chez le prince Lichnowski pour aviser aux changements à faire. Outre le prince et la princesse, on y voyait les deux amis dont nous venons de parler, MM. de Collin et de Breuning, qui avaient refait le libretto; le tenor Rœckel, la basse-taille Meier, et Beethoven. Celui-ci tint bon d'abord. Il défendit pied à pied sa musique, mesure par mesure, sans cependant trop se fâcher. Mais lorsque enfin Meier déclara qu'il fallait retrancher des morceaux entiers, comme, par exemple, l'air de Pizarro, disant qu'aucun chanteur n'en saurait tirer de l'effet, la colère de Beethoven fit explosion, et il dit des sottises à toute la société. On parvint cependant à l'apaiser, et il céda sur cet air de Pizarro, en promettant de le remplacer par un autre. C'est celui qui se trouve maintenant dans *Fidelio*, sous le n° 7. Une fois amené aux concessions, Beethoven se montra plus traitable qu'on ne l'eût pensé d'abord. Tout fut convenu et arrangé à la satisfaction générale.

La répétition, y compris les disputes, avait duré depuis sept heures du soir jusqu'à deux heures du matin. Alors le prince fit servir un souper, et une gaieté franche termina cette importante et laborieuse soirée.

Beethoven s'occupa tout de suite des changements dont on était convenu. Parmi les morceaux retranchés se trou-

vaient un duo pour deux *sopranos*, un air et un trio. L'opéra était réduit en deux actes. Ainsi arrangé, il fut remis en scène, et obtint un grand succès. Cependant Beethoven avait des ennemis, et une formidable cabale s'organisa contre lui. Cette fois encore la pièce n'eut que trois représentations. Enfin excédé de tracasseries sans nombre, Beethoven la retira. Il en éprouva un extrême chagrin; car se trouvant, à cette époque, fort gêné, il avait compté sur le bénéfice des représentations, dont une part devait lui revenir selon son arrangement avec le directeur du théâtre.

Trompé dans son espoir, Beethoven conserva pendant quelque temps un profond dégoût pour toute espèce de travail; ce ne fut que peu à peu qu'il reprit le cours de ses occupations musicales, en écrivant de nouveaux chefs-d'œuvre de musique instrumentale.

La chute de *Fidelio* présente un de ces cas qui se sont plusieurs fois renouvelés dans l'histoire de l'art. Une œuvre colossale, qui devance l'époque où elle est enfantée, ne saurait être comprise par la masse du public. Il lui faut du temps. « Ce n'est que l'avenir qui appréciera cette belle composition, » écrivit M. de Breuning à son ami Wegeler, en lui rendant compte du revers de Beethoven. Dix ans plus tard cette prédiction était accomplie. En 1815, *Fidelio* fut représenté à Berlin avec un immense succès qui alla toujours croissant. A Leipzig, à Cassel, le même enthousiasme accueillit l'œuvre du grand compositeur; et si quelques autres villes faisaient exception, c'est que leur temps n'était pas encore venu. Aujourd'hui l'admiration pour cette œuvre est devenue générale.

Nous avons vu la cabale s'élever contre Beethoven et le poursuivre avec acharnement. Hélas! il comptait beaucoup d'ennemis parmi les artistes mêmes, dont il froissait parfois l'amour-propre par des sarcasmes souvent involontaires, mais qui n'en étaient pas moins mordants. Que plusieurs de ces artistes aient cherché à se venger, en lui jouant quelques mauvais tours, il n'y a là rien qui doive nous étonner; mais ce qui doit nous surprendre, c'est de voir Beethoven donner souvent en plein dans des piéges peu habilement tendus. En voici un exemple :

Lors de son séjour à Berlin, Beethoven se trouvait souvent en société avec Himmel, l'auteur de *Fanchon* et d'une foule de morceaux qui ont joui d'une grande popularité en Allemagne. Himmel était en même temps pianiste, et bien qu'il ne pût se mesurer avec les virtuoses de son temps, il jouait d'une manière agréable et gracieuse qui lui valut du succès.

Un jour Himmel pria Beethoven d'improviser, ce que celui-ci s'empressa de faire. Himmel, engagé à son tour de jouer, se mit au piano sans éprouver d'embarras, et sans redouter une comparaison qui devait lui être désavantageuse. Il travailla les touches de son mieux, et il était en train depuis assez long-temps, lorsque Beethoven l'interrompit par cette apostrophe : « Eh bien! quand commencerez-vous enfin? » Le mot était sanglant. Himmel se lève en colère, et l'on finit par se dire de part et d'autre des mots blessants.

— Je croyais en effet, dit Beethoven plus tard à Ries, que Himmel ne faisait que préluder.

Une réconciliation eut lieu quelque temps après; mais elle ne fut qu'apparente; car Himmel, qui semblait pardonner à son adversaire, se proposait de tirer vengeance de lui par les armes du ridicule. Il lia correspondance avec Beethoven qui était retourné à Vienne, et lui écrivit un jour qu'on venait de faire une découverte incomparable, en inventant une *lanterne pour les aveugles*.

Or, il faut savoir que Beethoven avait la passion des nouvelles. Dès qu'il avait appris quelque chose de nouveau, il en parlait à toutes ses connaissances, et rien de plus facile que de lui faire croire des absurdités. *Une lanterne pour les aveugles!* c'était chose trop extraordinaire, pour que Beethoven, frappé d'étonnement, ne s'empressât pas de raconter à tout le monde cette merveilleuse découverte. L'incrédulité de quelques amis fut incapable de le désabuser. « Mais comment est-elle donc faite cette lanterne? » C'est ce que la lettre n'expliquait pas. Beethoven écrivit à Himmel pour lui demander des détails à ce sujet. Voilà où l'attendait l'artiste prussien. Sa réponse ne tarda pas à donner le mot de l'énigme; mais la plaisanterie, trop grossière, n'a pu être rapportée par Ries. Beethoven, dans sa colère, eut la maladresse de montrer cette lettre, les rieurs, on le pense bien, furent du côté de Himmel qui en éprouva sans doute une singulière satisfaction.

Beethoven avait le cœur naturellement bon; mais il était excessivement irascible, et sa colère, lorsqu'elle faisait explosion, dépassait quelquefois toutes les convenances, et lui attirait des désagréments et des humiliations. Voici quelques anecdotes que Ries rapporte à ce sujet.

Dans un concert donné par Beethoven, on exécuta pour la première fois sa fantaisie pour piano avec orchestre et chœurs. La clarinette se trompa de huit mesures, et comme c'était dans un moment où peu d'instruments jouaient, la faute perça davantage. Beethoven se leva en fureur, et se tournant vers l'orchestre, adressa aux musiciens des injures qui furent entendues de tout l'auditoire. Recommençons! s'écria-t-il enfin d'une voix de tonnerre; et l'orchestre, fasciné par le regard et la voix impérieuse du maître, obéit sans dire mot. Cette fois l'exécution fut parfaite, et obtint un brillant succès. Mais à peine le concert fut-il terminé, que les artistes, se rappelant les épithètes peu honorables dont Beethoven les avait largement gratifiés, se soulevèrent en masse contre lui, et jurèrent de ne plus jouer en sa présence. Cette colère cependant ne fut pas de longue durée. Beethoven, ayant terminé peu de temps après une nouvelle composition, la curiosité de l'entendre l'emporta sur la rancune des musiciens qui s'empressèrent de l'exécuter sous la direction du compositeur.

Une scène semblable se passa plus tard; mais alors l'orchestre, irrité au dernier point, persista dans son refus de jouer sous la direction de Beethoven. Celui-ci, repoussé de la salle, et désirant néanmoins entendre son œuvre à la répétition, fut obligé de rester dans l'antichambre, et l'affaire ne s'arrangea que long-temps après.

A une soirée musicale, chez le comte de Browne, qui réunissait dans ses salons l'élite de la capitale, Beethoven et Ries devaient jouer un morceau à quatre mains. Ils avaient déjà commencé, lorsque le jeune comte de P...., placé à l'entrée du salon, troubla le silence en parlant à une dame de la société. Après quelques efforts inutiles pour faire cesser cette conversation, Beethoven, arrêtant sur le clavier les mains de Ries, se leva brusquement, et dit tout haut : « Je ne jouerai pas devant de semblables pourceaux (1). »

Qu'on s'imagine la rumeur causée par cet incident! Tout autre que Beethoven eût été mis à la porte. Mais on était habitué à ses rudes manières, on lui passait ses extravagances. Lorsque le calme fut rétabli, on pria Beethoven instamment de reprendre sa place au piano; tout fut inutile; on voulut alors que Ries jouât une sonate; mais Beethoven lui défendit de toucher une seule note, et l'élève docile, redoutant les suites de la colère de son maître, n'osa enfreindre la défense.

Bien lui en prit d'avoir été obéissant, car il eût infailliblement perdu l'affection du maître, dont les leçons, d'une valeur inestimable pour Ries, étaient à ce prix. Aussi Ries montrait-il dans toutes les occasions une déférence illimitée pour la volonté du maître, et si néanmoins, un

(1) *Für solche Schweine spiel' ich nicht.*

jour, il tomba en disgrâce, ce fut par un accident bien involontaire de sa part. C'était à propos de l'andante en *la majeur*, dont il a été parlé plus haut. Voici comment Ries raconte le fait :

« Lorsque Beethoven venait de terminer la composition de ce morceau, il le joua à son ami Krumpholz en présence de Ries. Enchantés de ce chef-d'œuvre, tous deux demandèrent de l'entendre une seconde fois. En retournant chez lui, Ries, passant devant l'hôtel du prince Lichnowski, monta pour annoncer ce nouveau chef-d'œuvre. Ries en avait retenu une grande partie qu'il joua, sur les instances du prince. Celui-ci, bon musicien et doué d'une excellente mémoire, retint à son tour les passages principaux. Voulant intriguer l'auteur, il alla le trouver, disant qu'il venait de composer un andante, qu'il désirait lui faire entendre. Il se mit au piano. Qu'on juge de la surprise de Beethoven, lorsqu'il reconnut son propre morceau! Mais bientôt l'étonnement fit place à la colère. Comprenant que Ries seul avait pu communiquer cet andante inédit, Beethoven jura de ne jamais rien jouer en sa présence; et il tint cette malheureuse parole. »

Un jour, après une matinée musicale donnée dans l'Augarten, le prince avait réuni une petite compagnie à déjeuner avec lui On parla de l'opéra de *Fidelio* qui n'en était encore qu'aux répétitions, et l'on convint d'aller ensemble chez le compositeur, pour entendre au piano quelques morceaux de la nouvelle partition. Arrivés dans l'appartement de Beethoven, celui-ci, au moment de se mettre au piano, exigea que Ries quittât la chambre. Ries obéit les larmes aux yeux. Le prince, qui se reprochait d'avoir été la cause de cette rigueur extraordinaire, voulut obtenir la grâce de l'élève. Il y eut entre le prince et le compositeur des pourparlers assez vifs qui finirent par mettre Beethoven de mauvaise humeur, si bien qu'il se leva du piano et refusa de jouer devant la compagnie. L'on se sépara tout désappointé.

Beethoven demeura inébranlable dans sa résolution. Jamais, depuis, Ries ne l'entendit jouer. Il faut connaître l'admiration enthousiaste de Ries pour les improvisations de son maître, si l'on veut juger combien durent être grands sa douleur et ses regrets. Toutefois, dans tout le reste, les relations amicales du maître et de l'élève avaient repris leur cours.

A cette irritabilité se joignit plus tard une méfiance outrée qui prenait ombrage de tout, et qui s'accrut à mesure que la surdité faisait des progrès.

Cette surdité date de plus loin qu'on ne l'a cru jusqu'à présent. La lettre que Beethoven écrivit en 1800 à son ami Wegeler, prouve que déjà à cette époque la maladie avait commencé. Mais alors ses amis ne s'en aperçurent pas encore; et si Beethoven n'entendait pas toujours trop bien ce qu'on lui disait, on mit cela sur le compte de sa distraction, à laquelle on était habitué. Ries lui-même ne connut la surdité de son maître qu'en 1802. Ce fut à une promenade à la campagne qu'il en fit la triste expérience. Dans un bois qu'ils traversaient ensemble, un berger jouait de la flûte. Charmé de cette musique champêtre, Ries voulut la faire remarquer de Beethoven. Celui-ci prêta l'oreille, mais n'entendit rien. Il devint morne et triste. Ries, frappé de cette circonstance, s'efforça de l'égayer en lui assurant que les sons de la flûte avaient cessé (bien qu'ils continuassent encore). Mais Beethoven poursuivit son chemin en silence, plongé dans une profonde mélancolie.

Beethoven ne pouvait se plier aux exigences de l'étiquette. Tout ce qui apportait de la gêne à ses habitudes et à ses allures un peu sauvages le contrariait vivement. Plus d'une fois il renonça à des avantages réels qui s'offraient à lui, mais qu'il trouvait incompatibles avec sa manière d'être et son amour pour une liberté pleine et entière.

Le prince Lichnowski, grand amateur de musique et pianiste distingué, avait pris Beethoven sous sa protection à une époque où celui-ci se trouvait gêné. Outre une pension de 600 florins par an, le prince lui avait offert sa table, régulièrement servie à quatre heures. Beethoven accepta d'abord; mais bientôt cette régularité lui devint à charge. « Quoi! s'écria-t-il en se plaignant à quelques amis, il me faudra tous les jours rentrer chez moi à trois heures et demie pour me raser et faire ma toilette! C'est insupportable, je n'y tiendrai pas. » En effet, il quitta peu après la table du prince pour l'échanger contre un modeste repas chez le restaurateur.

Beethoven fréquentait les salons de l'archiduc Rodolphe, qui était, comme on sait, son élève, et qui l'estimait beaucoup. Mais là, non moins qu'ailleurs, l'étiquette (et encore l'étiquette de cour) faisait le supplice de l'illustre compositeur. On lui adressait continuellement des observations sur quelques bevues qu'il ne cessait de faire, on s'efforçait de lui enseigner les règles de la politesse; mais ce fut toujours peine perdue. Fatigué enfin de ces interminables admonestations, Beethoven s'avance un jour vers l'archiduc, et, devant toute la société, lui adresse la parole en ces termes : « Prince, je vous estime, je vous vénère autant que qui que ce soit; mais l'observation de tous ces détails d'une gênante et minutieuse étiquette qu'on s'obstine à vouloir m'apprendre, est pour moi une mer à boire. Je prie Votre Altesse de m'en faire grâce. » L'archiduc, souriant à ce propos, donna ordre que Beethoven ne fût plus inquiété. « Laissez-le faire, ajouta le prince; que voulez-vous? il est comme cela. » Beethoven se retira fort content d'aller son train en pleine liberté dans le palais archiducal.

L'indépendance était pour Beethoven le bonheur suprême. Pour la conserver pleine et entière il repoussait des offres et des services que tout autre se fût empressé d'accepter avec reconnaissance. Ainsi, par exemple, lorsqu'il logeait chez le prince Lichnowski (car, avec la table, le prince lui avait offert un appartement dans son palais, ce que Beethoven accepta momentanément), celui-ci, sachant combien notre artiste s'impatientait lorsqu'il était mal servi, avait donné ordre à ses domestiques que toutes les fois qu'ils entendraient sonner ensemble les deux sonnettes (celle de Beethoven et celle du prince) ils eussent à servir Beethoven le premier. Beethoven ne connut pas plus tôt cet ordre, qu'il se hâta de prendre à ses gages un domestique en dehors de ceux du prince, bien que cette dépense le gênât.

Beethoven, qui observait si peu les devoirs de la politesse envers les autres, était néanmoins très susceptible par rapport aux égards qu'il se croyait en droit d'exiger. Un jour il fut invité à une soirée musicale chez une vieille comtesse, dont Ries a eu soin de taire le nom. Le prince Louis-Ferdinand de Prusse, qui se trouvait alors momentanément à Vienne, était de la société. On sait que ce prince avait un talent très distingué sur le piano, et qu'il était amateur enthousiaste de musique, et surtout des œuvres de notre illustre compositeur. Après le concert on passa dans une autre pièce où était servi un brillant souper. Beethoven y avait suivi la société; mais arrivé dans la salle il s'aperçut qu'il n'y avait pas de couvert pour lui, le souper n'étant destiné qu'à *la noblesse* qui se rangea aussitôt autour de la table. Vivement blessé de se voir ainsi humilié, il ne put s'empêcher de prononcer quelques mots peu polis, et se retira brusquement.

Quelques jours après, le prince Louis donna un grand dîner. Beethoven fut du nombre des invités, et se trouva en présence de la vieille comtesse. Mais cette fois les choses

se passèrent autrement. Lorsqu'on se mit à table, Beethoven trouva sa place à côté du prince qui s'assit entre lui et la comtesse. Très sensible à cette marque de haute distinction, Beethoven en parla souvent à ses amis.

En général, il aimait à faire remarquer les distinctions dont il avait été l'objet. C'est ainsi qu'ayant reçu à Berlin une tabatière de la part du roi de Prusse, il la montra en ajoutant l'observation, que cette boîte n'était pas un cadeau ordinaire, mais que c'était une de celles que l'on ne donnait qu'aux ambassadeurs. Sentiment de vanité qui fera rire peut-être, mais que nous trouvons bien pardonnable dans un homme de son mérite.

Tout ce qui tenait à l'économie était inconnu au grand homme, entièrement plongé dans ses idées musicales, et presque étranger à tout ce qui se passait autour de lui. Beethoven connaissait peu les différentes sortes d'argent et s'y trompait continuellement. Devenu méfiant par suite de sa surdité, il suspecta souvent la probité des hommes avec lesquels il était en relation, et alors la véhémence de son caractère amena quelquefois des scènes aussi désagréables pour lui que pénibles pour les assistants. Plus d'une fois il se prit de paroles avec les garçons des restaurants, les apostrophant d'épithètes offensantes, telles que trompeurs, filous, etc.; il fallait alors se rétracter et rétablir la paix au moyen de quelque généreux pour-boire. Enfin, son caractère finit par être connu; on s'habitua à ses originalités, et on lui passait tout, même lorsqu'il sortait sans songer à payer la carte, ce qui lui arrivait quelquefois.

Ces distractions, plus fréquentes lorsqu'il était préoccupé de quelque grande composition, poursuivaient Beethoven dans son intérieur, et lui faisaient oublier ou négliger les affaires qui regardaient son petit ménage de garçon. Voici une anecdote qui prouve jusqu'où pouvait aller cet oubli.

Beethoven avait dédié un air varié au comte de Browne. Celui-ci, pour lui témoigner sa reconnaissance, lui donna un cheval magnifique. Beethoven, fort satisfait de ce cadeau, s'en servit pendant quelque temps; mais bientôt, entraîné par le travail, il renonça à l'équitation, et finit par oublier complétement qu'il était possesseur d'un cheval. Son domestique soigna de son mieux la bête délaissée, mais se garda bien d'en parler au maître, dont l'oubli devait tourner à son profit. Il imagina de louer le cheval à l'heure et à la journée, ce qui lui rapporta un bénéfice assez rond en dehors de son salaire. Long-temps après Beethoven eut connaissance de ce trafic, lorsqu'il fallut payer les comptes de fourrage. Il se débarrassa aussitôt de la bête; on ne dit pas s'il se défit également du fidèle domestique.

Ce ne fut, du reste, pas la seule fois que la distraction et l'oubli devinrent funestes à notre compositeur et portèrent préjudice à sa bourse, souvent assez peu garnie. Les logements absorbaient une partie de ses revenus; ce n'est pas étonnant d'après la manière dont il s'y prenait.

On sait par l'esquisse biographique du chevalier de Seyfrie que Beethoven avait la passion des déménagements. « A peine établi dans un logement, il y trouvait quelque chose qui lui déplaisait, et il n'avait point de repos qu'il n'en eût découvert un autre. » C'était très bien; à chacun son goût. Mais il fallait donner congé pour l'ancien logement, et c'est à quoi Beethoven ne pensait pas toujours. Quelquefois il chargeait de ce soin un de ses amis, également oublieux; il donnait à d'autres la commission de chercher et de louer un appartement pour lui, si bien qu'une fois il se trouva avoir quatre logements à la fois. Heureusement l'un était gratuit; mais il fallut payer les trois autres, et cette affaire eut une suite fâcheuse, elle le brouilla avec un ami d'enfance; cependant ce ne fut pas pour long-temps. Les deux amis s'étant quelques mois après rencontrés par hasard, se réconcilièrent, et l'ancien attachement reprit le dessus.

En général, Beethoven se brouillait facilement avec ses amis, et il n'en est pas un seul avec lequel il n'ait été en froid une ou plusieurs fois. Influencé par ses frères, qui, pour le dominer plus à leur aise, cherchaient à éloigner de lui ses amis intimes, Beethoven prêtait trop légèrement l'oreille à tout ce qu'on lui disait, et alors, au lieu de s'en expliquer franchement, il boudait ou repoussait par une froideur glaciale les personnes dont il croyait avoir à se plaindre. De cette façon on était souvent mal avec lui sans savoir trop pourquoi. Mais aussi, dès que l'on parvenait à l'éclairer sur l'origine ou le sujet de la mésintelligence, il était le premier à avouer son tort; non seulement il en demandait pardon, mais il faisait tout ce qui était en son pouvoir pour le réparer.

On sait que Beethoven n'a jamais été marié. Mais c'est aller trop loin que de prétendre, comme l'ont fait ses biographes, qu'il n'a pas connu l'amour ou qu'il n'a eu aucun attachement de cœur. Au contraire, il a été amoureux pendant toute sa vie; mais les objets de sa passion étaient toujours d'un rang trop élevé pour qu'il pût songer aux liens du mariage. Il s'en explique lui-même dans une de ses lettres que nous donnerons plus tard.

Voici du reste une anecdote plaisante, racontée par Ries, et qui prouve que Beethoven ne haïssait pas le sexe.

« Beethoven se réjouissait à la vue des femmes, surtout quand elles avaient la figure jeune et belle. Ordinairement lorsque nous passions devant une charmante fille, il se retournait, et la regardait avec son lorgnon; il riait ou ricanait, lorsqu'il voyait que je l'observais. Il était souvent amoureux, mais la plupart du temps ses passions n'avaient que peu de durée. Un jour que je le plaisantais sur une belle femme dont je prétendias qu'il avait fait la conquête, il m'avoua que celle-là l'avait enchaîné le plus long-temps, c'est-à-dire, *pendant sept mois.*

» Un soir j'allais chez lui à Baden pour continuer mes leçons. J'y trouvai une jeune et belle femme assise à côté de lui sur un sofa. Croyant arriver là mal à propos, je voulus m'éloigner tout de suite; mais Beethoven me retint disant : *Jouez-moi quelque chose en attendant.*

» Lui et la dame restèrent assis derrière moi. J'avais déjà joué assez long-temps, lorsque Beethoven me cria tout d'un coup : *Ries, jouez-moi quelque chose d'amoureux.* Quelques instants après il cria : *Maintenant quelque chose de mélancolique.* Puis : *Quelque chose de passionné*, etc.

» A en juger par ce que j'entendis, je pouvais présumer qu'il avait offensé la dame par quelque propos, et qu'il voulait réparer ses torts par des plaisanteries. Enfin il sauta du canapé, en s'écriant : *Tout ce que vous jouez, n'est que de moi.* J'avais, en effet, improvisé en choisissant des motifs de ses œuvres que je liais ensemble avec quelques phrases de transition, ce qui parut lui plaire beaucoup. La dame se retira, et alors j'appris, à mon grand étonnement, que Beethoven ne la connaissait pas. Nous résolûmes de la suivre immédiatement, pour savoir sa demeure et pour prendre des renseignements sur son compte. Nous l'aperçûmes de loin (il faisait clair de lune), mais soudain elle disparut. Nous restâmes à nous promener encore une heure et demie dans le beau vallon voisin. En me quittant, Beethoven me dit : Il faut absolument que je découvre qui est cette personne, et vous devez m'aider dans cette affaire. Long-temps après je rencontrai cette même femme à Vienne, et alors j'appris qu'elle était la maîtresse d'un prince étranger. J'en fis part à Beethoven; mais je n'entendis plus parler d'elle ni par lui ni par d'autres. »

Beethoven était d'une lourdeur et d'une gaucherie ex-

trêmes dans tout ce qu'il faisait; ses mouvements étaiententièrement dépourvus de grâce. Il prenait rarement un objet sans le laisser tomber ou sans le casser. Plus d'une fois il renversa son encrier dans le piano ouvert et placé à côté de son bureau. Malheur aux meubles, surtout aux meubles élégants que l'on lui confiait; tout était bousculé, taché et gâté. Cependant il se rasait lui-même; aussi de nombreuses coupures témoignaient-elles de son habileté dans cette laborieuse opération. A ces observations, Ries en ajoute une autre que l'on aura de la peine à croire, c'est que Beethoven *n'a jamais pu apprendre à danser en mesure.*

Nous abordons une circonstance bien pénible dans la vie de Beethoven; nous voulons parler de la gêne perpétuelle qui le tourmenta jusqu'à la fin de ses jours.

On sait qu'avant sa mort il reçut des secours de la Société philharmonique de Londres; on sait également que les habitants de Vienne se formalisèrent de la générosité anglaise, prétendant que Beethoven n'en avait eu nullement besoin, et qu'ils auraient eux-mêmes secouru le compositeur, s'ils avaient connu la gêne dans laquelle il se trouvait. Ces belles paroles ont hautement retenti après la mort de Beethoven; on est parvenu à donner le change à l'opinion publique qui s'est rassurée à cet égard. Eh bien! quoi qu'en disent les écrivains viennois, il est maintenant prouvé que le grand homme était continuellement en butte aux soucis pour son existence.

Le génie de Beethoven luttant contre les misères de la vie, voilà un bien triste tableau; cependant il se déroule devant nous à la lecture des lettres que le maître écrivait à son élève, et qui se trouvent insérées dans l'intéressant volume qui nous occupe. Qui de nos lecteurs ne se sentira vivement ému en lisant les fragments que nous allons faire connaître?

Dans une lettre datée du 22 novembre 1815, annonçant à Ries l'envoi de plusieurs compositions qui devaient être gravées et publiées à Londres, Beethoven continue ainsi:

« Je vous prie instamment, mon cher Ries, de pousser cette affaire, afin que j'en reçoive l'argent; j'en ai bien besoin.

» J'ai perdu 600 florins sur ma pension annuelle..... Je paie 1,000 florins de loyer; faites-vous une idée de la misère qui résulte de la dépréciation du papier-monnaie (1). Mon pauvre infortuné frère Charles vient de mourir; il avait une femme méchante, il était depuis quelques années poitrinaire, et je puis dire que pour le soulager j'ai bien dépensé 10,000 florins. C'est bien peu pour un Anglais, mais c'est beaucoup pour un pauvre Allemand, ou plutôt Autrichien. Mon pauvre frère était bien changé dans ses dernières années; je le plains de tout mon cœur, et j'éprouve une grande satisfaction à pouvoir me dire à moi-même que je n'ai rien négligé pour lui conserver la vie. »

Dans une lettre datée du 8 mars 1816, on lit:

« Ma réponse arrive un peu tard; mais j'ai été malade et très occupé. — Je n'ai encore rien reçu des dix ducats d'or, et je commence à croire que les Anglais ne sont généreux qu'à l'étranger. Il en est de même du prince-régent, qui ne m'a pas seulement remboursé les frais de copie de *la Bataille* que je lui ai envoyée, et qui ne m'a pas encore remercié, ni par écrit, ni verbalement.

» Ma pension est de 3,400 florins en papier; je paie 1,100 florins de loyer; mon domestique et sa femme me reviennent à 900 florins. Calculez vous-même ce qui me reste. Et par dessus encore j'ai à ma charge mon petit neveu; jusqu'ici il est au collége, et me coûte 1,400 florins. Il n'y est pas bien, et je serai obligé d'organiser mon ménage pour pouvoir le prendre chez moi. Combien il faut gagner pour vivre ici! cela ne finit jamais, car — car — car — vous le savez bien.

» Je serais bien aise d'être chargé de quelques compositions par la Société philharmonique.... »

Sous la date du 19 avril 1819, Beethoven envoya une sonate (œuvre 106) à Ries pour la vendre à un marchand de musique de Londres. La lettre qui accompagnait cet envoi finit par les mots suivants:

« Cette sonate a été écrite dans des circonstances bien pénibles, car il est bien dur de devoir écrire pour avoir du pain: c'est là où j'en suis maintenant.

» Quant à mon voyage de Londres, nous en parlerons encore dans nos lettres. Ce serait certainement la seule planche de salut pour moi pour sortir de cette malheureuse et pénible position, dans laquelle ma santé ne peut se rétablir, et dans laquelle je ne puis effectuer ce que je pourrais faire dans des circonstances plus favorables. »

L'argent que Beethoven attendait pour cette sonate n'étant pas arrivé, il écrivit de nouveau, le 25 mai, pour presser cette affaire. « Jamais de ma vie (dit-il) je n'ai été dans une gêne pareille; et c'est par suite de bienfaits que j'ai prodigués à d'autres hommes..... N'oubliez pas le quintetto et la sonate, et l'argent; je voulais dire *les honoraires avec ou sans honneur.* »

Enfin, dans une autre lettre du 5 septembre 1825, Beethoven écrit à son élève:

« Si je n'étais pas si pauvre et obligé de vivre de ma plume, je n'exigerais rien de la Société philharmonique; mais, dans la position où je me trouve, il faut que j'attende le prix de ma symphonie. »

Ces citations suffiront pour montrer quelle était la gêne continuelle du célèbre compositeur. Ajoutez à cela son état physique, affligé du plus grand malheur qu'un musicien puisse éprouver; nous voulons parler de la surdité complète, qui, loin de céder aux remèdes, ne fit que s'augmenter; ajoutez les souffrances d'une profonde mélancolie qui en fut la suite inévitable et qui le rendit misanthrope au point de lui faire naître l'idée de mettre fin à ses jours, et vous aurez un fidèle mais effrayant tableau d'une triste existence, qui eût étouffé le génie de tout autre artiste moins fortement trempé. L'admiration pour les œuvres du grand homme ne peut que s'accroître à la vue des souffrances qui accablèrent sa vie.

Pour sortir de ses embarras pécuniaires, Beethoven avait depuis long-temps jeté les yeux sur le pays qui, peu riche aujourd'hui en artistes distingués, paie le mieux les artistes étrangers. Il voulut aller en Angleterre. Les exemples de quelques célébrités musicales qui y avaient fait leur fortune, le fortifiaient dans ce projet; mais l'état de sa santé, l'infirmité qui l'affligeait, firent toujours ajourner l'exécution. Déjà, en 1817, la Société philharmonique de Londres avait fait faire à Beethoven des propositions à ce sujet. Il paraît que les conditions de l'artiste furent acceptées, car nous trouvons plusieurs lettres où il parle de son voyage qui devait toujours avoir lieu l'*année suivante.* Hélas! il n'en fut rien de ces projets, pas plus que du voyage que Ries lui proposa plus tard, lorsque celui-ci, retiré à Godesberg, près de Bonn, invita son maître à venir passer quelque temps dans son pays natal. Beethoven, toujours souffrant, ne put se décider à quitter la capitale de l'Autriche, et la mort vint mettre un terme aux projets et aux souffrances du compositeur.

G. E. Anders.

(1) Le florin en papier-monnaie vaut ordinairement 1 franc; mais le cours a souvent varié, et à l'époque où Beethoven écrivit cette lettre, il était au plus bas.

PREMIER CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Il est assez difficile, en rendant compte de ces belles matinées musicales, les plus belles de l'Europe, et du monde par conséquent, de ne pas retomber dans certaines formules d'éloges plus ou moins fatigantes pour le lecteur. Il faut, à moins de se faire injuste par système, donner à l'admiration une si large part, que le pauvre critique, en accomplissant consciencieusement sa tâche, n'est pas sans quelque crainte de passer pour un de ces *dilettanti* gloutons dont l'admiration banale n'a plus de valeur. Et cependant, de bonne foi, que peut-il faire quand il s'agit, par exemple, comme aujourd'hui, de parler de la symphonie en *ré* de Beethoven, de ce modèle de noblesse, de grâce, d'élan héroïque, de tendresse, d'esprit et de vivacité, et quand ce chef-d'œuvre a été exécuté de manière à prouver aux esprits les plus entichés des vieux proverbes et des phrases toutes faites, que la perfection existe, qu'elle est là, évidente, incontestable ; que peut-il faire? je le répète, sinon s'écrier comme tout le monde : « C'est beau! c'est très beau! c'est au-dessus de toute comparaison avec ce qu'on entend ailleurs! c'est sublime! c'est miraculeux! » Après quoi, si le critique n'est pas dispose à écrire à côté de son sujet, à divaguer pour faire des pages, à délayer des théories, il ne lui reste plus qu'à déposer sa plume, à se croiser les bras, et à regarder le soleil se coucher ou la lune se lever, pourvu toutefois que l'un ou l'autre paraissent au ciel, et que le critique ne soit pas de ceux qui rougissent de se laisser aller aux rêves de l'adolescence. Plusieurs des morceaux dont se composait le programme de dimanche dernier, nous placent dans cette alternative, cependant quelques autres (c'est-à-dire *deux*, pas davantage) pourraient, si on le voulait absolument, donner lieu à des observations pour lesquelles le vocabulaire admiratif devient moins nécessaire. Je compte dans la première catégorie la symphonie déjà citée, le fragment du troisième quatuor de Beethoven, exécuté par tous les instruments à cordes de l'orchestre avec cette furie réglée qu'on ne trouve qu'à Paris, et l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber, cette digne sœur des ouvertures d'*Oberon* et du *Freischutz*. Auprès de ces chefs-d'œuvre, le duo de clarinette, composé par M. Baermann avec un modeste accompagnement de piano, a fort bien tenu sa place, grâce à un style très pur, à plusieurs mélodies heureuses, à une harmonie des plus distinguées, et surtout à une entente parfaite du genre et des effets propres à l'instrument. Quant à la manière dont les deux artistes bavarois ont exécuté ce duo, nous devons avouer qu'elle nous a fait éprouver, comme à tout le reste de l'auditoire, un très grand plaisir. Les MM. Baermann ont une manière à eux de jouer de la clarinette ; bien qu'ils exécutent parfois des traits d'une extrême difficulté, tels que des gammes diatoniques *en staccato* dans le chalumeau, qu'on croirait produites par le talon de l'archet d'un grand violoniste, ils visent peu aux tours de force ; leur grand mérite est dans l'expression, dans la beauté des sons, dans un art merveilleux de traiter la demi-teinte et d'opposer entre elles, sans exagération, les nuances du fort et du doux, et dans une sensibilité naturelle qui donne à leur chant un charme irrésistible.

En les écoutant je songeais involontairement à Rubini. Oui, c'est bien là ce qu'on peut appeler *chanter* sur un instrument. Le nombre et la beauté virginale des phrases mélodiques confiées à la clarinette par Weber dans tous ses opéras, témoignent en outre du cas que le grand compositeur faisait de Baermann père : c'est pour lui qu'il les écrivit. Le public du Conservatoire a accueilli les deux virtuoses avec des acclamations et des applaudissements qui doivent nous faire espérer de les entendre encore avant leur retour en Allemagne. C'est un grand succès, bien franc et bien mérité. — Nous voici arrivé aux deux morceaux de la seconde catégorie, c'est-à-dire pour lesquels le vocabulaire admiratif ne nous paraîtra pas *réduit à la mendicité*, comme disait Napoléon en parlant de la langue française et des idées qu'il ne pouvait exprimer. Le Psaume de Handel n'est pas, nous le croyons du moins, une des plus belles créations de ce génie puissant et fécond. Il eût été facile de trouver dans ses oratorios une foule de fragments d'un aspect plus grandiose, et plus propres, en outre, à émouvoir un public qui n'éprouve, en général, que peu de sympathie pour des formes et un style que rien ne lui explique et dont il n'aperçoit pas très clairement l'objet. Malgré le nom illustre de son auteur, ce psaume a été fort rudement traité par le parterre et une partie des loges. L'exécution cependant nous en a paru bonne, et M. Alizard a montré un vrai talent en rendant, comme il l'a fait, une partie de basse solo dont les tenues fréquentes sur des notes hautes présentent au chanteur d'assez grandes difficultés.

Le fragment de l'oratorio de Ries (le Triomphe de la foi) contient des beautés que l'auditoire n'a pas paru sentir très vivement ; quelques longueurs aussi ont nui à l'effet de l'ensemble. Le duo de la Foi et de la Charité, entre autres, aurait gagné à être plus court de moitié. Madame Widemann et mademoiselle Dobrée qui le chantaient, ont fait connaître au public du Conservatoire, la première un fort beau contralto, la seconde une soprano d'une agilité rare, mais qui tend quelquefois à attaquer la note un peu bas. L'ouverture d'*Euryanthe* a bien vite réveillé l'enthousiasme qui sommeillait, et après le dernier accord le public, saluant ce chef-d'œuvre d'inspiration de ses derniers applaudissements, s'est dispersé en se récriant sur la grandeur du génie de Beethoven, sur la richesse poétique de la pensée de Weber, et sur l'admirable talent de MM. Baermann. Les tentatives de la Société des concerts pour nous faire entendre des compositions appartenant aux deux écoles extrêmes, la plus ancienne et la plus moderne, sont dignes cependant de tout l'intérêt des vrais amis de l'art qui doivent désirer en voir faire incessamment de nouvelles. On vient de donner un Psaume de Handel ; si l'on essayait un de ceux de Marcello...

H. BERLIOZ.

Nouvelles.

*** La répétition générale de l'*Elisir d'amore* de Donizetti a produit de l'effet hier au Théâtre-Italien. Ce soir la première représentation. Mercredi, 23 *janvier*, ce théâtre donnera, au bénéfice du roi des chanteurs italiens, *Rubini*, *I Puritani*.

*** Il est certain maintenant que madame *Damoreau* rentrera incessamment à l'Opéra-Comique et avec elle nous verrons reparaître *le Domino noir*. Le célèbre auteur de *la Juive*, de *Guido* et de l'*Éclair* vient de terminer, pour cette admirable cantatrice une partition en trois actes qui sera mise incessamment en répétition. On annonce aussi pour cette semaine la rentrée de *Chollet* dans le *Brasseur* ; et la première représentation de *Régine*, opéra en deux actes de MM. Scribe et A. Adam, retardée plusieurs fois par indispositions aura lieu aujourd'hui.

*** La célèbre cantatrice allemande, mademoiselle *Loewe*, quittera Paris dimanche prochain pour retourner à Berlin où elle est attendue avec impatience. On assure qu'elle reviendra au mois de septembre pour débuter à l'Opéra. Ce serait une excellente acquisition pour notre première scène lyrique.

*** M. Doehler, de retour à Paris, donnera incessamment un grand concert.

*** La 4me matinée de la Société musicale aura lieu dimanche prochain dans la salle de M. Erard.

*** Madame Catalani étant en Italie, dans une petite auberge, essayait quelques exercices. Dans une chambre voisine reposait un malheureux paysan malade depuis long-temps et dont on désespérait. La voix de la prima donna parvient aux oreilles du malade, qui, ranimé par ces accents, demande d'où ils viennent en se réjouissant du bien qu'ils lui procurent, du soulagement qu'il en éprouve. Madame Catalani apprend cela, et à l'instante prière du malheureux, se rend près de lui, et là, près de ce grabat, à la demande de cet être pauvre et souffrant, elle donne un libre cours à cette voix céleste qui a fait l'admiration du monde, elle voit le bien qu'elle procure, et son bonheur est au comble. La célèbre cantatrice, l'idole du public, l'amie des impératrices, mais par dessus tout l'ange de bonté et de charité, voit que le meilleur remède au mal cruel du malade se trouve dans le charme de ses accents; elle passe trois jours dans cette misérable auberge où elle devait passer trois heures, et ne part que lorsqu'elle voit qu'elle n'est plus nécessaire. Le temps paraît-il jamais long à cette adorable femme lorsqu'il était consacré à la bienfaisance et au dévouement?

*** Jeudi dernier a eu lieu, dans les salons de M. Erard, le concert de M. C.-A. Franck. Les récents triomphes obtenus par cet artiste dans les concours du Conservatoire donnaient un intérêt tout particulier à cette réunion, car un public connaisseur avait à confirmer la décision du docte aréopage. Les applaudissements n'ont pas manqué au jeune lauréat, et sont venus relever l'éclat des palmes académiques. Le quintette de Hummel en *mi bémol* a dignement ouvert la séance. L'auditoire a été vivement impressionné par cette composition remarquable; le finale surtout a soulevé d'unanimes bravos, dont un grand nombre revenait de droit à l'habileté des exécutants. Hummel a encore défrayé une autre partie du concert avec une *sonate concertante* pour piano et violon. M. Franck nous a fait entendre ensuite un *trio* de sa composition. Cet œuvre atteste un progrès dans la manière de l'auteur quant à la disposition du plan et à l'enchaînement des idées; les parties sont aussi conduites avec plus d'art et d'expérience; enfin les mélodies, bien qu'on pût à la rigueur leur reprocher d'être plutôt saillantes qu'originales, sont néanmoins travaillées avec habileté. Accordons une distinction spéciale au menuet, qui nous a semblé être une heureuse conception réalisée avec infiniment de verve. M. Franck, comme pianiste, a réuni tous les suffrages, et c'est principalement dans la fantaisie de *Dœhler* sur des motifs d'*Anna Bolena*, qu'il a fait apprécier la souplesse et la facilité de son exécution. M. Pouchard et mademoiselle Lebrun ont prêté l'appui de leur talent à la partie vocale du concert; mademoiselle Lebrun a remplacé mademoiselle d'Hennin annoncée sur le programme. Sauf cette substitution et l'absence de M. Oller, qui devait chanter un air italien, tout s'est passé conformément à l'ordre indiqué; nous le croyons du moins, car l'heure avancée nous ayant forcé à la retraite, il nous a été impossible d'entendre les derniers numéros. Pourrions-nous, à cette occasion, donner en passant à MM. les bénéficiaires le conseil de ne pas retarder indéfiniment l'ouverture de la séance? Ce serait un service dont le public, nous en avons la certitude, se montrerait très reconnaissant. Pour éviter de commettre un injuste oubli, nous ne terminerons pas cette analyse sans parler du jeune frère de M. Franck, qui a reçu de nombreux encouragements accordés à son jeune âge autant qu'à ses dispositions comme violoniste.

*** Samedi prochain aura lieu à l'Opéra le troisième bal, qui ne sera pas moins brillant et moins suivi que les premiers.

*** Dimanche, le théâtre de la Renaissance et la salle de la rue Saint-Honoré donneront des bals masqués. La foule s'y porte.

*** *Bals Musard.* — La seconde fête de nuit de la salle Vivienne n'a pas été moins belle que la première. On y a remarqué beaucoup de costumes nouveaux, élégants et riches en plus grand nombre encore qu'au bal précédent; ainsi la vogue reste toujours acquise à Musard. Pour varier de plus en plus les plaisirs du public, l'habile chef d'orchestre vient de composer, dit-on, des quadrilles nouveaux et des valses nouvelles. Le troisième bal aura lieu samedi prochain 19 janvier.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE

*** *Toulouse.* — On a exécuté le jour de l'Épiphanie une messe de Hummel et un *Magnificat* de M. Becquié. Cette dernière composition a valu à son auteur les suffrages et les encouragements des meilleurs artistes et des juges les plus éclairés de cette ville.

*** *La Dame d'honneur* vient de commencer sa tournée départementale: on l'a jouée à Toulouse avec un succès complet. Madame Pradher, MM. Mocker et Joannis en remplissaient les principaux rôles, si bien créés par mesdemoiselles Prévost, Henry et Ricquier.

*** *Marseille.* — Le public du *Grand-Théâtre* agit actuellement en 1839 comme le public des théâtres de Paris dans le XVIIIe siècle. C'est la même effervescence, les mêmes démonstrations bruyantes, les mêmes marques énergiques de blâme ou d'éloges. Un certain M. Baptiste a débuté il y a peu de jours dans *la Muette*. Le public n'a pas goûté cet artiste, et pour lui témoigner ses sentiments, il s'est mis à applaudir à outrance et à tout propos. M. Baptiste a pris la chose au sérieux, et considérant les applaudissements comme de très bon aloi, a voulu continuer ses débuts. Le directeur, mieux informé de la réalité du succès, s'est refusé à accéder à son désir. Un procès est intervenu. Sur ces entrefaites, le maire a fait défendre à M. Baptiste de jouer, ce qui a peut-être ouvert les yeux à cet artiste sur les véritables dispositions du public.

*** *Le Havre.* — La troupe chantante du théâtre de cette ville est composée de sujets assez distingués, et les chefs-d'œuvre du répertoire de notre première scène lyrique y sont convenablement représentés. Dans ce moment *Robert* et *la Juive* se partagent la faveur et l'empressement du public, qui pourra bientôt entendre et applaudir *les Huguenots*. — C'est un fait digne de remarque que le succès qu'obtient la musique de l'ordre le plus élevé dans une ville exclusivement livrée au mouvement du commerce et de l'industrie, et auprès d'un public si préoccupé d'intérêts mercantiles.

*** *Rouen.* — Cette ville a maintenant son Tolbecque, son Musard et son Jullien dans la personne de M. Bidal, qui s'est chargé de diriger cette année l'orchestre des bals du *Théâtre des Arts*. Dans la première de ces réunions joyeuses, on a applaudi un *galop rouennais* de la composition de cet artiste.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Rome.* — Le *Marino Faliero* de Donizetti obtient ici un grand succès. Le tenor Reina chante le rôle écrit pour Rubini. Les honneurs de la représentation sont pour le basso cantante *Cosselli*, le basso serio Constantini et surtout pour la prima donna *Eugenia Garcia*. Madame *Eugenia Garcia* est femme de Manuel Garcia et belle-sœur de mademoiselle Pauline Garcia.

*** *La Haye.* — On écrit de cette ville: « Le chef-d'œuvre d'Halevy, *Guido et Ginevra*, a complétement réussi ici. Cet ouvrage a été monté avec beaucoup de luxe. La chapelle du roi des Pays-Bas a fait des merveilles, et l'ouvrage a marché avec un ensemble parfait. M. Huner, que vous avez vu à l'Opéra de Paris, a gagné beaucoup en voix et en talent; la romance et l'air du Tombeau ont été pour ce jeune ténor un vrai triomphe. La musique de M. Halevy est très aimée dans notre ville; on donne souvent *la Juive* et *l'Éclair*, et toujours la salle est remplie. Le rôle d'Éléazar convient parfaitement à M. Huner qui y est très applaudi. M. *Ernst* a donné ici deux concerts; il a obtenu, comme il le mérite, un succès d'enthousiasme. »

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR A. MEISSONNIER ET HENGEL.

G. AINS. Souvenirs du Mont-d'Or, air varié pour le violoncelle	7	50
JULLIEN. Quadrille du Palais-Royal	4	50
— Constantine, Malabre	4	50
MARMONTEL. Santa Maria	2	»
— La Jeune Orphéline	2	»
ANDRADE. C'est mon village	2	»
GAMION. Variations sur la Bague de ma mère, par Prens	6	»
KASTNER. 1re et 2e livraison à voix égales	4	50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, rue Richelieu, 97.

GUIDO ET GINEVRA, DE F. HALEVY.

PARTITIONS.

Grande partition	300 fr.
Parties d'orchestre	350
Partition réduite, avec accompagnement de piano	*net.* 40
Partition réduite pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum*	*net.* 25

MORCEAUX DÉTACHÉS AVEC ACCOMPAGNEMENTS.	d'Orchestre.	de Piano.	de Guitare.
N. 1. *Air* chanté par M. Massol et chœurs		7 50	
1 bis. *Le même*, sans les chœurs		6 »	5 »
2. *Cavatine* chantée par mademoiselle Nau		5 »	3 75
3. *Romance* chantée par M. Duprez	15 »	5 »	
3 bis. *La même*, transposée	15 »	5 »	3 75
4. *Duo* chanté par M. Duprez et madame Dorus-Gras		7 50	5 »
5. *Chœur des condottieri*		5 »	
6. *Air* chanté par madame Dorus-Gras	15 »	5 »	3 75
7. *Duo* chanté par M. Massol et madame Stoltz	15 »	7 50	5 »
8. *Prière* chantée par M. Levasseur		3 »	3 »
9. *Grand air* chanté par M. Duprez	25 »	7 50	
9 bis. *Le même*, transposé	25 »	7 50	4 50
10. *Scène et air* chantés par madame Dorus-Gras	20 »	7 50	5 »
11. *Chœur des condottieri*		5 »	
12. *Chœur du souper* avec solo, chanté par M. Dérivis		6 »	
13. *Vive la peste!* grand chœur avec solo, chanté par M. Massol	25 »	6 »	
14. *Couplets* chantés par M. Massol		3 »	3 »
15. *Duo* chanté par M. Duprez et madame Dorus Gras	25 »	7 50	5 »
16. *Prière à la madone* (chœur)	12 »	3 »	
16 bis. *La même*, pour une ou deux voix de femme	12 »	3 »	3 »
17. *Air* chanté par M. Levasseur (extrait du trio)		2 »	1 50
18. *Grand Trio* chanté par MM. Duprez, Levasseur, et madame Dorus-Gras	25 »	9 »	
18 bis. *Solo* chanté par M. Duprez (extrait du trio)		2 »	1 50

Morceaux et arrangements

POUR DIVERS INSTRUMENTS

SUR LES MOTIFS DE GUIDO ET GINEVRA.

POUR LE PIANO.

A. ADAM. Grand galop 5
— Mosaïques, quatre suites de morceaux favoris, Nos 1, 2, 3, 4; chaque 7 50
BURGMULLER. Op. 44. Réminiscences, trois rondeaux brillants, Nos 1, 2, 3; chaque. . . . 7 50
DOEHLER. Ouv. 28. Variations brillantes sur la romance chantée par Duprez . . . . . 9 »
DUVERNOY. Op. 85. Trois fantaisies, Nos 1, 2, 3; ch. 6
J. HERZ. Op. 31. Grande valse brillante. 6
— 32. Fantaisie et variations brillantes. . 7 50
F. HUNTEN. Quatre airs de ballets arrangés en rondos. N° 1. Le Mélophon. 2. La Villageoise. 3. La Folie 4. Pas de cinq; chaque. . 6
KALKBRENNER. Op. 142. Fantaisie brillante. . . . 7 50
KONTSKY (A.). Fantaisie brillante sur la romance et sur le Choral. 7 50
LOUIS. Op. 65. Grand duo pour piano et violon. . . 6
OSBORNE. Op. 29. Fantaisie et variations brillantes. 7 50
SCHWENCKE. Op. 53. Trois divertissements brillants et non difficiles. N° 1. Reine des anges. 2. Souvenance de mon enfance. 3. Sous cette voûte sainte; chaq. 6
— Op. 54. Trois duos brillants pour piano et violon sur plusieurs motifs, Nos 1, 2, 3; chaque. 6
— Op. 54 bis. Les mêmes pour piano et violoncelle; chaque. 6
— Les mêmes, arrangés à 4 mains; chaque. 6
— Amusements, quatre recueils de mélange d'airs, duos et chœurs, etc., arrangés d'une manière non difficile, Nos 1, 2, 3 et 4; chaque 6
SOWINSKI. Fantaisie brillante. 7 50
WOLFF. Grande fantaisie. 7 50

POUR LE VIOLON ET POUR LE VIOLONCELLE.

LEE. Souvenir de Guido, fantaisie brillante pour le violoncelle avec accompagnement de piano . . . 6 »
SCHWENCKE. Les airs arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse, 4 suites; chaque. . . 18
— Les airs arrangés pour 2 violons, 4 suites; chaq. 9
PANOFKA. Op. 21. Fantaisie brillante pour le violon, sur la romance. 7 50
— Rondino brillant et non difficile pour violon avec accompagnement de piano. 7 50

POUR LA FLUTE.

SCHWENCKE. Les airs arrangés en quatuor pour flût, violon, alto et basse, quatre suites; chaque. . . 18
WALCKIERS. Les airs arrangés pour 2 flûtes, 4 suit. ch. 9
— Six fantaisies pour flûte seule, 3 suites; chaque. 6

POUR LE COR.

MENGAL. Op. 23. Fantaisie pour le cor à pistons avec accompagnement de piano. 7 50

POUR LE CORNET A PISTONS.

MENGAL. Les airs arrangés pour 2 cornets, 2 suit. ch. 9
— Op. 23. Fantaisie pour le cornet avec accompagnement de piano 7 50
SCHILTZ. Op. 48. Fantaisie brillante sur la romance, pour cornet avec accompagnement de piano. . 7 50

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

STRUNZ. Les airs arrangés en harmonie, 2 suites; ch. 24

Quadrilles pour divers Instruments.

TOLBECQUE. Trois quadrilles arrangés pour le piano, à 2 et 4 mains, Nos 1, 2 et 3; chaque 4 50
JULIEN. Quatrième quadrille. 4 50
MUSARD. Cinquième quadrille. 4 50
Les 5 quadrilles, pour orchestre; chaque. . . . 9
— pour quintette, chaque 6
— pour 2 violons, 2 flûtes, 2 cornets à pistons, chaque. 4 50

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Imp. de BOURGOGNE et MARTINET, 30, rue Jacob.

6e Année. Jeudi 24 Janvier 1839. N° 4.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire) BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

La Revue Musicale paraît le Jeudi de chaque semaine.

PRIX DES ANNONCES : 1 FR. LA GRANDE *ligne de 35 lettres.*

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

PRIX D'ABONNEMENT : 20 FRANCS *par année.*

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

La deuxième Matinée de musique de Chambre offerte aux Abonnés de la *Gazette Musicale*, aura lieu le dimanche 3 février, nous donnerons le programme dans notre prochain Numéro.

SOMMAIRE. Lettres de Beethoven. — Anecdote sur Beethoven. — Chronique dramatique. — Note sur le matériel des théâtres. — Lettre d'un Touriste. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRES DE BEETHOVEN.

Nous avons parlé de la correspondance de Beethoven avec son ami Wegeler; il nous reste à faire connaître quelques unes de ces lettres, dont nous choisissons les plus intéressantes, pour les offrir à nos lecteurs. Ces lettres, admirables de simplicité et de sentiment, perdent beaucoup, sans doute, par la traduction; mais rendre celle-ci plus élégante, serait détruire la couleur de l'original. C'est pourquoi nous avons sacrifié l'élégance à la fidélité.

I.

Vienne, le 29 juin 1800.

MON BON CHER WEGELER,

Combien je te remercie de ton souvenir! je l'ai si peu mérité, et j'ai même si peu cherché à le mériter! Et cependant, tu es si bon que tu ne te laisses rebuter par rien, pas même par ma négligence impardonnable; tu restes toujours l'ami fidèle, bon et loyal. Que je puisse t'oublier, toi, et vous tous qui m'étiez si chers, non, ne le croyez pas! Il y a des moments où mon âme se berce du désir d'être auprès de vous et de rester avec vous quelque temps. Mon pays, la belle contrée où je vis la lumière du monde, m'apparaît toujours aussi beau, aussi vivant que lorsque je vous ai quittés; enfin le moment où je vous reverrai et où je saluerai le *père Rhin*, sera pour moi un des plus heureux de ma vie. Quand arrivera-t-il, ce jour désiré? Je ne sais encore. Ce que je puis vous dire, c'est que vous me trouverez non seulement grandi comme artiste, mais encore meilleur comme homme, et si la prospérité revient dans mon pays, je ne ferai valoir mon art qu'au profit des pauvres. O moment heureux! combien je me réjouis de pouvoir t'appeler et même te créer.

Tu désires savoir quelque chose sur ma position? Eh bien, elle n'est pas si mauvaise. Depuis l'année passée, Lichnowski, quelque incroyable que cela puisse te paraître, était et est resté mon ami le plus chaud. S'il y a eu quelques petites mésintelligences entre nous, elles n'ont servi qu'à fortifier notre amitié. Il m'a assigné une pension de 600 florins par an, que je puis toucher tant que je n'aurai pas trouvé une place qui me convienne. Mes compositions me rapportent beaucoup, et je puis dire que j'ai plus de commandes que je n'en puis satisfaire. Je trouve pour chacune de mes œuvres six ou sept éditeurs, et même davantage si je veux. L'on ne marchande plus avec moi; je fais mon prix et l'on paie. Tu vois que c'est une belle chose. Par exemple, je rencontre un ami dans le besoin, et ma bourse ne me permet pas de le secourir; je n'ai qu'à m'asseoir, et en peu de temps il est secouru.

Je vis maintenant d'une manière plus économique qu'auparavant. Si je me décidais à rester ici pour toujours, on m'accorderait tous les ans un jour fixe pour donner un grand concert, comme j'en ai déjà donné quelques uns. Malheureusement le démon envieux, ma mauvaise santé, a dérangé les pions de mon damier, c'est-à-dire que le sens de l'ouïe s'affaiblit chez moi chaque jour depuis trois ans. On prétend que cette infirmité est le résultat d'une maladie intestinale qui jadis déjà, comme tu sais, affligeait ma santé.

. . . . . .

Je puis dire que je passe ma vie misérablement. Depuis deux ans j'évite toutes les sociétés, parce qu'il m'est impossible de dire aux hommes : *Je suis sourd*. Si je culti-

vais un autre art, cela irait encore; mais dans le mien, c'est un supplice atroce. Et ensuite, mes ennemis, dont le nombre n'est pas petit, que diraient-ils, s'ils savaient cela? Pour te donner une idée de cette surdité incroyable, je te dirai qu'au théâtre je suis obligé de me placer tout près de l'orchestre pour comprendre l'acteur. Les sons élevés des instruments, des voix, je ne les entends pas quand je suis un peu éloigné. Je m'étonne qu'il y ait des personnes qui ne se soient pas encore aperçues de mon infirmité; mais comme j'étais toujours un peu distrait, on met tout sur le compte de la distraction. Quelquefois, j'entends à peine celui qui parle doucement; j'entends les sons, mais pas les mots. Cependant, si quelqu'un crie, cela m'est insupportable. Ce que cela deviendra, Dieu le sait! Véring dit que, si je ne guéris pas complétement, mon état doit toujours s'améliorer. J'ai déjà souvent maudit mon existence. Plutarque m'a conduit à la résignation. Je veux, s'il est possible, braver mon sort, bien qu'il doive y avoir des moments dans ma vie où je serai la plus malheureuse créature de Dieu.

Je te prie de ne parler de cet état à personne, pas même à Léonore (1). Je ne te le confie que comme un secret. Je voudrais bien que tu entrasses là-dessus en correspondance avec Véring. Si mon état continuait, j'irais chez toi au printemps prochain. Tu me loueras dans quelque belle contrée une maison de campagne, et alors je veux devenir paysan pour six mois; peut-être cela produira-t-il un changement. De la résignation! quel misérable remède! et cependant c'est le seul qui me reste.

Tu me pardonneras, j'espère, si je te charge de ce service amical au milieu des embarras de ta position qui est déjà assez triste. Etienne Breuning est maintenant ici, et nous sommes ensemble presque tous les jours. C'est une jouissance bien douce pour mon cœur de rappeler les anciens sentiments; Breuning est devenu réellement un bon et excellent garçon, qui sait quelque chose, et qui a le cœur à sa véritable place. Nous autres nous l'avons tous aussi placé à peu près au même endroit.

J'ai maintenant un très beau logement qui donne sur le bastion et qui a un double prix pour ma santé. Je crois pouvoir prendre des arrangements pour que Breuning vienne demeurer chez moi. Tu auras ton *Antiochus* (2), et avec cela encore beaucoup de musique de moi, si tu trouves que cela ne te coûte pas trop cher. En vérité, ton amour pour l'art me fait bien plaisir; écris-moi seulement de quelle manière je dois faire l'envoi, et tu recevras toutes mes compositions dont le nombre, qui n'est déjà pas petit, s'accroît encore tous les jours. En retour du portrait de mon grand-père, que je te prie de m'envoyer le plus tôt possible par la diligence, je t'envoie celui de son petit-fils, de ton Beethoven, qui est toujours bon et cordial pour toi. Ce portrait est publié par Artaria, qui m'engagea souvent, de même que plusieurs marchands de gravures, à le faire faire.

J'écrirai prochainement à Christophe (3), et je le tancerai ferme sur son humeur capricieuse. J'en appellerai à son ancienne amitié, et je lui ferai donner sa parole d'honneur de ne pas vous affliger davantage dans votre position, assez triste sans cela; j'écrirai aussi à la bonne Léonore. Jamais je n'ai oublié un seul de vous, mes bons et chers amis, bien que je ne vous aie pas écrit. Mais écrire, tu le sais, n'a jamais été mon affaire; mes meilleurs amis n'ont pas reçu de lettres de moi pendant des années entières. Je ne vis que dans mes notes; quand une chose est faite, l'autre est déjà commencée. De la manière dont j'écris maintenant, je fais souvent trois ou quatre choses à la fois. Ecris-moi maintenant plus souvent, je tâcherai de trouver le temps pour te répondre quelquefois. Salue de ma part tous les amis, aussi cette bonne *conseillère* (1), et dis-lui que j'ai encore quelquefois un *raptus* (2).

Quant à K., je ne m'étonne pas de son changement. Le bonheur est rond comme une boule, et naturellement ne s'arrête pas toujours sur ce qui est le plus noble et le meilleur.

Un mot pour Ries que je te prie de saluer cordialement. Je t'écrirai au sujet de son fils plus amplement; mais je crois que, pour faire sa fortune, Paris vaut mieux que Vienne. Vienne est surchargé d'artistes, et il est difficile au mérite même de s'y faire une position stable. A l'automne ou dans l'hiver je verrai ce que je pourrai faire pour lui; car alors tout le monde revient à la ville.

Adieu, bon et fidèle Wegeler; sois assuré de l'amour et de l'amitié de ton BEETHOVEN.

(1) Éléonore de Breuning, épouse du docteur Wegeler.

(2) Tableau de Füger, directeur de l'académie de peinture de Vienne.

(3) Christophe de Breuning, conseiller privé de la chambre des comptes à Berlin.

II.

Vienne, le 16 novembre 1801.

MON BON WEGELER,

Je te remercie du nouveau témoignage de ton affection, d'autant plus que je le mérite si peu! Tu désires savoir comment je vais, quels remèdes je prends. Bien que je n'aime pas à m'entretenir de ce sujet, je le fais avec moins de répugnance lorsque c'est à toi que je parle.

Vering me fait depuis plusieurs mois apposer sur les deux bras des vésicatoires, composés d'une certaine écorce que tu dois connaître. C'est un traitement fort désagréable; parce qu'il me prive pendant quelques jours (jusqu'à ce que l'écorce ait bien tiré) de l'usage de mes bras, sans compter les douleurs. Il est vrai, je ne saurais le nier, que le bourdonnement et le tintement ont un peu diminué, surtout dans l'oreille gauche, par laquelle ma maladie a commencé; mais je n'entends pas mieux pour cela, et je crains même de n'entendre pas aussi bien qu'auparavant (3).

. . . . . .

On parle beaucoup du galvanisme; qu'en dis-tu? Un médecin m'a assuré avoir vu à Berlin guérir de la surdité un enfant sourd et muet, de même qu'un homme privé de l'ouïe pendant sept ans. Je viens d'apprendre que ton ami Schmid fait dans ce moment des essais avec le galvanisme.

Maintenant je vis d'une manière un peu plus agréable, depuis que je fréquente plus les hommes. Tu aurais de la peine à croire combien a été triste la vie que j'ai passée depuis deux ans. Ma surdité me poursuivit partout comme un spectre; fuyant les hommes, je devais paraître misanthrope, ce que pourtant je suis si peu. Ce changement a été produit par une fille aimable et charmante qui m'aime et que j'aime aussi. Voilà depuis deux ans quelques moments de bonheur, et c'est la première fois que je sens que le mariage pourrait me rendre heureux. Mais, hélas! elle est au-dessus de mon rang; de plus il m'est impossible dans ce moment de songer à me marier, il faut que je tra-

(1) Madame de Breuning la mère.

(2) Lorsque, dans sa jeunesse, Beethoven s'abandonnait à son humeur capricieuse, madame de Breuning disait ordinairement: « Il a aujourd'hui son *raptus*. » Cette expression resta dans le souvenir de Beethoven, qui s'en servait quelquefois. C'est ainsi qu'on la trouve encore rapportée dans une lettre de Bettina à Goethe. (*Correspondance avec un enfant*, t. II, p. 200.)

(3) Beethoven entre ici dans d'autres détails sur le traitement de sa maladie que nous avons cru pouvoir supprimer.

vaille pour me faire un sort. N'était ma surdité, j'aurais depuis long-temps parcouru la moitié de l'univers. Voilà ce qu'il me faudrait; il n'y a pas de plus grande jouissance pour moi que d'exercer et de faire briller mon art en public.

Ne crois pas que je serais heureux chez vous; qu'est-ce qui me rendrait là plus heureux? Même vos soins affectueux me causeraient de la peine; je lirais à chaque instant sur vos visages la compassion, et je ne m'en sentirais que plus malheureux.

Ces belles contrées de ma patrie, qu'y retrouverais-je? Rien, sinon l'espérance d'un état meilleur; je l'aurais obtenu sans cette maladie. Oh! j'embrasserais l'univers, si j'étais délivré de ce mal! Ma jeunesse, je le sens, ne fait que commencer; n'ai-je pas toujours été un homme infirme et souffrant? Ma force corporelle augmente depuis quelque temps plus que jamais; il en est de même des forces de mon esprit Chaque jour j'approche de plus en plus de mon but, que je sens, mais que je ne puis décrire. Là est la vie de ton Beethoven. Qu'on ne me parle pas de repos! je n'en connais pas d'autre que le sommeil, et je regrette assez d'être contraint de lui donner plus de temps qu'autrefois. Qu'on me délivre seulement à moitié de mon mal, et alors, homme accompli et consommé, j'irai chez vous, renouer les anciens sentiments d'amitié. Vous devez me voir aussi heureux que je pourrais l'être ici bas, et non pas malheureux. Oh! non, ceci je ne saurais le supporter, je veux lutter contre le destin, il ne me terrassera pas. Oh! qu'il est beau de multiplier mille fois sa vie! une vie obscure, je le sens, ne peut me convenir.

Tu m'écriras, j'espère, le plus tôt possible.

. . . . . .

III.

Vienne, le 2 mai 1810.

Mon bon vieux ami,

Je puis me figurer combien tu seras étonné de recevoir ces lignes; et cependant, sans t'en avoir donné des preuves écrites, je te conserve toujours vivement dans mon souvenir. Il y a même depuis long-temps parmi mes manuscrits un œuvre qui t'est destiné, et que tu recevras pour sûr cet été.

Depuis quelques années j'ai cessé de mener une vie retirée et tranquille, et j'ai été entraîné de force dans le grand monde. Cependant je n'y ai pas pris goût; c'est plutôt le contraire. Mais quel est l'homme qui n'a pas été influencé par les orages du dehors? Néanmoins je serais heureux, peut-être même un des plus heureux de tous les hommes, si un mauvais génie n'avait pas établi son séjour dans mes oreilles. Si je n'avais pas lu quelque part que l'homme ne doit pas quitter volontairement la vie, tant qu'il peut encore faire une bonne action, il y a long-temps que j'aurais cessé de vivre, par ma propre volonté. — Oh! que la vie est belle! mais la mienne est empoisonnée pour toujours.

Tu ne te refuseras pas à une demande amicale; je te prie de me procurer mon acte de baptême. Quels que soient les frais, tu pourras te les faire rembourser tout de suite, car tu es en compte avec Breuning, à qui je paierai le tout ici. Si tu croyais même que, pour les recherches, il fût nécessaire de faire le voyage de Coblentz à Bonn, tous les frais seraient pour mon compte. Mais il faut prendre garde à une chose, c'est qu'il y a eu un frère né avant moi, qui s'appelait également Louis (1), seulement avec l'addition de Maria, mais qui est mort. Ainsi, pour fixer d'une manière sûre mon âge, il faut d'abord trouver ce frère; d'autant plus que cette circonstance, comme je le sais, a induit en erreur des personnes qui m'ont fait plus âgé que je ne le suis. Malheureusement j'ai vécu long-temps sans connaître moi-même mon âge. J'avais un livre de famille, mais il s'est perdu, Dieu, sait comment. Ainsi, ne te rebute pas, si je te recommande chaudement de découvrir ce Louis-Marie, et le présent Louis qui est venu ensuite. Tu m'obligeras beaucoup en m'envoyant le plus tôt possible cet acte de baptême.

On me dit que tu chantes dans la loge maçonnique une chanson de ma composition; c'est probablement celle en *mi* majeur que je ne possède plus moi-même. Envoie-la-moi; je te promets de compenser ce cadeau par un envoi triple et quadruple.

Garde-moi ton souvenir amical, bien que je semble faire peu pour le mériter. Embrasse ta respectable femme, tes enfants, et tous ceux qui te sont chers, au nom de ton ami.

Beethoven.

(1) Voir la *Gazette musicale* de 1838, no 38, p. 381.

IV.

Vienne, 7 octobre 1826.

Mon vieux cher ami,

Je ne saurais exprimer le plaisir que m'a causé ta lettre et celle de ta Léonore. J'aurais dû vous répondre tout de suite; mais je suis, en général, un peu négligent pour la correspondance, pensant que les hommes bons me connaissent sans cela. Souvent je fais dans ma tête la réponse, mais au moment où je me mets à l'écrire, je jette la plume, parce que je ne me trouve pas capable d'écrire tout cela comme je le sens. Je garde le souvenir de toutes les bontés que tu as eues pour moi, par exemple de l'agréable surprise que tu m'as préparée en faisant blanchir ma chambre. Je ne pense pas moins à la famille Breuning. Si nous avons été séparés, c'était la volonté du destin; chacun a dû tâcher de poursuivre et d'atteindre le but auquel il était appelé. Mais les principes inébranlables du bien étaient le lien qui nous unissait toujours.

Je regrette de ne pouvoir t'écrire aujourd'hui autant que je le voudrais, parce que, malheureusement, je suis alité. Je me bornerai donc à répondre à quelques points de ta lettre.

Tu m'écris que l'on me cite quelque part comme fils naturel du feu roi de Prusse (1); on m'en avait déjà parlé, il y a long-temps. Mais j'ai pris la ferme résolution de ne jamais écrire sur moi-même, et de ne répondre à rien de ce qu'on écrit sur moi. Je te laisse volontiers le soin de faire connaître au monde l'honnêteté de mes parents, et surtout de ma mère.

Dans ta lettre, tu me parles de ton fils; je n'ai pas besoin de dire, que, s'il vient ici, il trouvera en moi son ami et son père, et que, dans toutes les occasions où je pourrai lui être utile, je le ferai avec plaisir.

Quant à mes diplômes, je te dirai en peu de mots, que je suis membre honoraire de la Société royale des sciences de Suède, ainsi que de celle d'Amsterdam, et que je suis citoyen honoraire de Vienne.

(1) Frédéric-Guillaume II. C'est le *Dictionnaire des musiciens* de Choron et Fayulle qui, le premier, a rapporté ce bruit sans en indiquer la source. Le monarque en question n'ayant jamais été à Bonn avant la naissance de Beethoven, et la mère de celui-ci n'ayant jamais quitté cette ville, il est évident que l'assertion du *Dictionnaire des musiciens*, répétée depuis dans plusieurs ouvrages, n'a pas le moindre fondement.

Un certain docteur Spieker vient d'emporter à Berlin ma dernière grande symphonie avec chœurs ; elle est dédiée au roi, et j'ai dû écrire de ma main la dédicace. J'avais préalablement demandé à l'ambassade la permission de dédier cet œuvre au roi, ce qui me fut accordé. M. le docteur Spieker m'avait engagé à donner au roi le manuscrit autographe avec mes corrections, parce qu'on le destine à la Bibliothèque royale. On m'a fait entrevoir que je serais décoré de l'ordre de l'Aigle-Rouge de seconde classe ; j'ignore ce qu'il en sera ; jamais je n'ai ambitionné de telles distinctions d'honneur ; cependant je n'en serais pas fâché pour le moment à cause de plusieurs autres personnes.

Au reste, je tiens toujours au dicton : *Nulla dies sine linea ;* et si je laisse dormir ma muse, c'est uniquement pour qu'elle se réveille avec plus de force. J'espère encore pouvoir enfanter quelques grands ouvrages, après quoi je finirai quelque part, chez des hommes bienveillants, ma carrière terrestre, comme un vieil enfant.

Tu recevras bientôt, par l'entremise des frères Schott, à Mayence, quelques œuvres de musique. Le portrait que je joins à la présente est un chef-d'œuvre d'art, mais il n'est pas le dernier que l'on a fait de moi. Sachant combien tu prends part aux témoignages d'honneur dont je suis l'objet, je te dirai encore que le feu roi de France (1) m'a fait envoyer une médaille portant l'inscription : *Donnée par le roi à M. Beethoven.* Elle était accompagnée d'une lettre très obligeante du duc de Châtres, premier gentilhomme du roi.

Mon cher ami, en voilà assez pour aujourd'hui. Le souvenir du temps passé me saisit l'âme, et cette lettre a été mouillée de mes larmes. Notre correspondance est maintenant remise en train, et sous peu tu recevras une autre lettre de moi ; et toi, plus tu m'écriras, plus tu me feras plaisir. Notre amitié n'a pas besoin de nouvelles assurances ; ainsi, adieu ! Je te prie d'embrasser en mon nom ta chère Éléonore et tes enfants et de leur rappeler mon souvenir. Dieu soit avec vous tous !

Comme toujours ton fidèle et véritablement dévoué ami. BEETHOVEN.

V.

Vienne, le 17 février 1827.

MON CHER ET DIGNE AMI,

J'ai heureusement reçu de Breuning ta seconde lettre ; je suis encore trop faible pour y répondre, mais tu penses bien que j'approuve tout son contenu. Ma guérison, si je puis m'exprimer ainsi, va très lentement. Il est à présumer qu'une quatrième opération sera nécessaire, bien que les médecins n'en parlent pas encore. Je me résigne en pensant que tout mal amène souvent quelque bien. . . . . .

Combien de choses je voudrais te dire aujourd'hui, mais je suis trop faible. Je ne puis que t'embrasser dans ma pensée ainsi que ta Léonore. Je suis avec une amitié et un attachement sincères pour toi et pour ta famille,

Ton vieux et fidèle ami, BEETHOVEN.

Cette lettre, écrite par une main inconnue, sous la dictée de Beethoven, fut la dernière que le docteur Wegeler reçut de son ami. Six semaines plus tard Beethoven n'existait plus ; il est mort le 26 mars 1827.

G. E. ANDERS.

(1) Louis XVIII.

ANECDOTE SUR BEETHOVEN.

La loyauté et la droiture étaient deux qualités prédominantes dans le caractère de Beethoven. Jamais, à quel prix que ce fût, il n'aurait consenti à être l'adulateur de personne. Nous citerons à ce sujet une anecdote qui a déjà circulé dans le public, mais qu'il sera intéressant d'apprendre de la bouche de Ries, témoin oculaire et garant du fait.

« En 1802, Beethoven écrivit à Heiligenstad, village situé à une lieue et demie de Vienne, sa troisième symphonie, connue sous le titre de *Symphonie héroïque.* Beethoven, en composant, avait souvent un sujet fixe, bien qu'il se moquât quelquefois de la musique pittoresque, surtout de celle qui veut tout peindre minutieusement. *La Création* et *les Saisons*, de Haydn, étaient souvent l'objet de ses sarcasmes, sans que, cependant, Beethoven méconnût le grand mérite de ce compositeur, dont il admirait surtout les chœurs et autres morceaux d'ensemble. Dans la symphonie en question, Beethoven avait en vue Bonaparte, premier consul. Beethoven alors l'estimait beaucoup et le comparait aux plus célèbres consuls romains. Moi-même et plusieurs de ses amis avons vu sur sa table cette symphonie en partition bien copiée, portant en tête du titre le mot *Bonaparte*, et tout en bas le nom de *Luigi van Beethoven.* Il n'y avait pas un mot de plus. J'ignore si le blanc laissé entre les deux noms devait être rempli, et ce que l'auteur aurait voulu y mettre. Je fus le premier qui lui portai la nouvelle que Bonaparte s'était déclaré empereur. Beethoven se mit en colère et s'écria : — Celui-là n'est donc aussi qu'un homme ordinaire ! Maintenant il va fouler aux pieds tous les droits de l'homme, et ne songeant qu'à assouvir son ambition, il voudra se poser plus haut que les autres et deviendra un tyran. — Beethoven s'approchant de la table, prit la feuille du titre, la déchira et la jeta par terre. La première page fut copiée, et la symphonie reçut le titre de *Sinfonia eroica.* Plus tard, le prince de Lobkowitz acheta de Beethoven cette composition, qui fut pendant plusieurs années exécutée dans son palais. »

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Nous avons résolu pour compléter ce travail de chaque jour, d'ajouter à cette revue musicale, que nous faisons aussi complète que possible, une rapide revue dramatique dans laquelle nous dirons en peu de mots toutes les productions nouvelles de la semaine. La musique n'est pas tellement séparée de la comédie et du drame qu'on ne puisse les réunir ; ainsi, donc nous commençons :

L'année dramatique a été close par plusieurs revues passablement insignifiantes, intitulées *le Puff* et *la Ligue.* Ces revues sont déjà mortes comme les ouvrages dont elles avaient la bonté de s'occuper ; c'est bien le cas de changer la maxime : le vif saisit le mort, et de dire le mort saisit le mort. On a donc commencé l'année par des mélodrames, comme elle avait fini par des mélodrames.

L'Ambigu-Comique a fait sa proie de *Jeanne Hachette*, cette héroïne qui jusqu'ici avait passé pour une honnête femme, et qu'on nous a montrée uniquement occupée d'un petit enfant qu'elle a fait et qu'elle a perdu dans la bagarre ; en même temps le théâtre de la Porte-Saint-Martin faisait la biographie d'un drôle nommé *Claude Stocq*, un drôle s'il en fut, dont l'amour est aussi dangereux que la haine, et dont la haine est aussi redoutable que l'amour. Ce *Claude*

(1) Cette anecdote devait faire partie de l'article *Beethoven*, que nous avons publié dans notre dernier numéro.

Stocq, amoureux d'une femme, commence pour lui plaire par faire pendre son mari; quand le mari de cette femme est pendu, le pendu ressuscite sous le scalpel d'*Ambroise Paré*. A peine ressuscité, *Claude Stocq* fait retuer le mari de celle qu'il aime et il fait perdre son enfant. Voilà cette pauvre femme aussi peu avancée que *Jeanne Hachette*, tout à l'heure. Pour achever sa misère, elle devient folle; quand elle est folle, l'implacable *Stocq* en fait sa servante, et en même temps il devient le domestique du connétable de Montmorenci. Le connétable de Montmorenci, en guise de bonne main, lui donne la main de sa cousine, mais la cousine ne veut pas épouser *Stocq*, qui grisonne quelque peu : elle aime au contraire un jeune gaillard bien bâti, qui n'est autre que le fils de cet homme tué deux fois par *Stocq*, et de cette femme qui est devenue la servante de *Stocq*. Alors que toutes ces choses sont raisonnablement embrouillées, tout s'arrange : le fils reconnaît sa mère, la mère reconnaît le fils, on reconnaît tout, jusqu'au poignard qui a commis l'assassinat au premier acte, il a dix-huit ans; *Stocq* est tué avec ce poignard, et tout le monde est heureux.

Ce pauvre M. de *Pixérécourt* dont la magnifique bibliothèque est en vente, faisait sans nul doute des meilleurs mélodrames que ces deux-là.

Le théâtre de la Renaissance, qui depuis assez long-temps est à *Ruy-Blas*, a joué de son côté un de ces petits drames intimes, beaucoup plus gros qu'ils ne paraissent; celui-ci s'appelle *Bathilde*. Cette Bathilde est la plus capricieuse des femmes; elle est devenue veuve, et pour se distraire de son veuvage elle a pris à l'essai un petit jeune homme nommé Marcel; mais ce petit jeune homme a pris cette dame au sérieux, et quand cette dame a voulu lui dire : Ton nez me déplaît, *displicuit nasus tuus*, le petit jeune homme a répondu fièrement : Mais quand vous m'avez pris j'avais le nez ainsi bâti, donc je ne céderai pas ma place à un autre. La dame, qui n'a rien à répondre à un pareil raisonnement, dissimule, et elle se promet d'épouser en secret un autre homme, un négociant qui vient d'Angleterre, et qui lui plaît mieux que le premier. Mais le négociant anglais, qui a le nez aussi fin qu'un autre, sent tout-à-coup la trahison dont il est menacé. Il exige donc qu'on l'épouse non seulement en plein jour, mais au bal masqué. Dans ce bal masqué arrive *Marcel*, *Marcel* l'amoureux en titre, et il fait tant de peur à la dame, qu'elle le suit chez lui sans hésiter. Chez Marcel, la dame est découverte par l'Anglais qui arrive le pistolet au poing et la prière à la bouche : le pistolet pour *Marcel* et la prière pour madame. Madame se jette entre les deux rivaux et les sépare d'une façon très simple; elle dit à l'un : Je ne vous aime pas, elle dit à l'autre : Je vous méprise, et elle va se jeter du même pas dans un couvent. Tel qu'il est, ce drame n'est pas dénué d'un certain intérêt assez puissant; il est joué avec beaucoup de soin et de grâce par mademoiselle *Ida*.

Enfin le Vaudeville, ce charmant théâtre si malheureusement incendié, las de chercher en vain une place pour bâtir son théâtre, s'est transporté de son pas léger dans une petite salle assez bien disposée sur le boulevard Bonne-Nouvelle; là il a repris de plus belle le cours de ses représentations et de ses succès; *Arnal* lui-même n'a jamais eu plus de succès que le jour de la réouverture, où il a soulevé la colère d'un huissier de Paris, qui s'est trouvé offensé de cette exclamation, *gueux d'huissier*, et qui a écrit à ce sujet une lettre furibonde dans la Gazette des Tribunaux. On a beaucoup ri dans Paris de la colère de ce monsieur, qui est plus colère à lui seul que tous les gens attaqués par *Molière*. Quant à *Arnal*, il a été très docile à la mercuriale, il effacera de son rôle le mot incriminé, et à présent au lieu de dire : ces *gueux d'huissiers*, il dira ces *bêtes d'huissiers*.

Au Gymnase, madame Volnys est rentrée, aussi fêtée qu'à ses plus beaux jours. Elle n'a rien perdu au Théâtre-Français de sa beauté, de son élégance, de sa grâce parfaite; la presse et le public lui ont su le meilleur gré de ce retour à la seule comédie pour laquelle elle soit faite, et son succès a été incontestable comme il a été incontesté.

Nous ne parlons que pour mémoire d'une très mauvaise représentation du *Bourgeois gentilhomme*, que le Théâtre-Français s'est permise pour célébrer, disait-il, l'anniversaire de la naissance de *Molière*. Il est impossible de fêter d'une façon plus mesquine, avec moins de magnificence et de talent, la fête d'un si grand homme. Nous ne savons pas ce qu'en aurait pensé monsieur Régnier, qui s'est fait le représentant de *Molière* ici bas, comme chacun sait.

Il n'y a rien de plus nouveau jusqu'à présent.

NOTE SUR LE MATÉRIEL

DES THÉATRES ROYAUX ET DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

Un ouvrage récemment publié (1) fournit quelques détails intéressants sur les dépenses de l'État relatives aux théâtres de Paris et au Conservatoire de musique. Nous ignorons jusqu'à quel point ces données sont exactes; toutefois on remarquera la ponctualité des auteurs, qui n'ont pas omis les centimes en transcrivant les sommes dont il s'agit.

Voici le passage en question :

« Le mobilier et le matériel des théâtres royaux de l'Académie de musique, des Italiens et de l'Odéon, et celui du Conservatoire de musique et de déclamation, appartenaient, avant la révolution de 1830, à la liste civile. Lorsqu'on a constitué la dotation de la royauté nouvelle, ces objets en ont été distraits avec l'administration des théâtres dont ils dépendaient; ils ont été attribués à l'État, qui a été grevé des charges de l'ancienne administration.

» La partie du matériel de l'Académie royale de musique appartenant à l'État est évaluée à 1,082,000 fr. Elle embrasse :

» 1° Les machines et accessoires du théâtre, évalués à 420,000 fr.

» 2° Le mobilier de la salle du théâtre, des bureaux, etc., y compris une bibliothèque de musique, dépôt d'environ 250 partitions complètes et de plus de 4,000 copies de rôles en parties séparées, évalué à 230,000 fr.

» 3° Les décors et leurs accessoires, qui peuvent défrayer un répertoire de quarante ouvrages, opéras et ballets, et qui sont évalués à 340,000 fr.

» 4° Les costumes et leurs accessoires, au nombre de plus de 9,600, évalués à 192,000 fr.

» Le directeur de l'Académie royale de musique a l'usage du matériel, sous la condition qu'il en représentera la valeur en fin de bail.

» Le matériel du Théâtre royal Italien appartenant à l'État est évalué à 105,022 fr. 55 c.; savoir :

» 1° Costumes et accessoires, évalués à 28,188 fr. 50 c.

» 2° Machines et accessoires, évalués à 3,142 fr. 55. c.

» 3° Décors, évalués à 31,698 fr. 70 c.

» 4° Partitions musicales et instruments, 25,000 fr.

» Le mobilier du théâtre royal de l'Odéon et le matériel, composé de costumes et de décorations, avec leurs accessoires, sont évalués à 111,254 fr. 15 c.

» Le mobilier et le matériel appartenant à l'État, dans le

(1) *De la fortune publique en France et de son administration*, par Macarel et Boulatignier. Paris, Pourchet, 1838, in-8°, t. I, p. 438.

Conservatoire de musique et de déclamation, sont évalués à 1,114,860 fr. 40 c. Ils se composent du mobilier des classes et du pensionnat, d'instruments, et surtout d'une bibliothèque qui renferme plus de 17,000 volumes. »

Correspondance.

A M. le directeur de la *Revue Musicale*.

Je venais de prendre place dans la diligence d'Orléans à Blois, lorsqu'un étui de violon, qu'on me glissa sur les pieds, me fit deviner que j'allais avoir un musicien pour compagnon de voyage. Mon soupçon se changea en certitude quand je vis s'asseoir en face de moi un homme armé d'une canne à flûte et portant sous son bras un accordéon. Je ne tardai même pas à reconnaître dans ce personnage un de mes voisins au concert d'Orléans. Le voyage fut embelli par la musique, comme vous pouvez penser, et deux ou trois cigares fumés par mon amateur firent seuls diversion aux préludes qu'il improvisait sur sa canne et aux airs dont il recherchait les notes sur son accordéon. Sur la fin de la route, cependant, il s'avisa de me reconnaître. — « Il me » semble, monsieur, que votre figure ne m'est pas inconnue. N'ai-je pas eu le plaisir de vous voir au dernier concert de l'Institut musical? Eh, parbleu! monsieur, c'est » vous, si je ne me trompe, qui haussiez les épaules pendant qu'on applaudissait avec tant de chaleur M. Carmier » qui venait de chanter *Bibi* et *l'Anglais économe*. Avouez » cependant, monsieur, que ce sont là de charmantes compositions. Vous n'en convenez pas? c'est inconcevable! » Monsieur est sans doute membre de la Société philharmonique de Tours, et son jugement est peut-être entaché de partialité? — Monsieur, répondis-je, je n'ai » l'honneur d'appartenir à aucune société philharmonique; » mais j'aime la musique, et je suis de ceux qui croient à » son influence bienfaisante sur les mœurs et la vie des » peuples. Je crois que cette influence ne peut s'exercer » tant que l'art sera le partage de quelques hommes privilégiés qui l'exploiteront dans leur propre intérêt. Je suis » encore de ceux qui croient que la véritable mission des » artistes est aujourd'hui de populariser la musique et de » faire connaître et aimer les chefs-d'œuvre des grands » maîtres. Or je ne saurais admettre que des fadaises telles » que *Bibi*, déclamées plutôt que chantées, puissent former » musical d'Orléans comme un vrai scandale. Que diraiton, je vous prie, si la *Société des concerts du Conservatoire* plaçait dans son programme quelques unes des jolies romances à la mode? Le bon sens public ferait justice d'une pareille innovation si, ce qu'à Dieu ne plaise, » elle venait à la pensée des directeurs de cette société. Et » cependant il me semble, monsieur, que les sociétés philharmoniques de province ont un bel exemple à suivre » dans celui que leur a donné la société des concerts.

» Si les sublimes compositions de Beethoven sont d'une » exécution trop difficile pour vos moyens, cherchez ailleurs : le catalogue est immense, les symphonies d'Haydn, » Mozart, Onslow, Romberg, les ouvertures de Mehul, Cherubini, Berton, Dalayrac, Hérold, ne sont pas indignes » de votre attention. Vous trouverez dans les ouvrages de » Haendel, Gluck, Spontini, Meyerbeer des morceaux dignes d'une éternelle admiration et d'une constante étude. » Si vous voulez égayer l'assemblée par quelque air bouffe » ou quelque morceau léger, vous avez le Mariage secret, le » Barbier de Séville ; Cimarosa, Rossini, Dalayrac, Nicolo, » Grétry, ne sont pas encore tellement connus que vous ne » puissiez les faire entendre. Dans la *musique de chambre*, » le champ est encore plus vaste Clementi, Mozart, Haydn, » Beethoven, Hummel, Weber, ont écrit pour le monde » musical de ravissantes compositions que vous ne connaissez pas, que le public n'a jamais entendues, et qu'il aimerait, soyez en sûr, si vous les lui faisiez apprécier. »

Cette homélie n'était pas du goût de mon auditeur, car il saisit le premier instant de silence pour ressaisir son accordéon et essayer d'en tirer quelque motif de ces romances que M. Richelmi avait chantées avec tant de succès. — Voilà, le type de l'amateur en province ; la chansonnette et la romance forment sa nourriture musicale ; quelques ouvertures de Berton ou de Hérold arrangées pour deux flageolets, la bataille de Prague et quelques albums composent sa bibliothèque. Cet homme paraît cependant fou de musique ; il habite une petite ville où il a fondé une réunion d'amateurs qui s'assemblent périodiquement pour jouer faux quelques mauvais morceaux, et il appelle cette réunion *Société philharmonique*. Il s'est fait nommer président de cette société ; il a entrepris des voyages, fait des dépenses, des sacrifices de toute sorte pour mériter en apparence le titre de protecteur et d'ami de l'art ; mais au fond, cet homme n'a qu'une seule pensée : il joue du violon ou de la flûte, il a voulu qu'on le sache, et il veut qu'à certaines époques on vienne le regarder, l'écouter et l'applaudir. Ce n'est pas pour la musique en elle-même, qu'il a fait tous ces efforts, c'est pour lui, dans son propre intérêt, et pour faire applaudir un talent qu'il n'a pas. A côté de cet égoïste, il y a un artiste obscur, inconnu, qui végète et qui n'attire l'attention de personne. L'amateur se garde bien de le protéger, de le mettre en relief, parce qu'on s'apercevrait de la supériorité de l'artiste et de la médiocrité de l'amateur.

Le trajet d'Orléans à Blois m'a paru bien long, et en arrivant dans cette dernière ville, je me suis cru atteint, comme J.-J. Rousseau, d'un incurable sifflement d'oreille ; et je puis vous affirmer que j'aimerais mieux maintenant en diligence la compagnie de deux nourrices, d'un écureuil et d'un perroquet que celle d'un tel amateur de musique.

Je ne saurais vous donner aucun détail sur l'état de la musique à Blois ; j'y ai seulement entendu une jeune fille aveugle qui est organiste de la cathédrale, et qui n'est pas sans mérite ; mais, à quelques lieues de Blois, il y a un endroit où la musique est cultivée avec succès et intelligence : je veux parler du collége de Pont-le-Voy, dont le directeur, M. Demeuré, a bien compris la nécessité d'associer l'étude de la musique aux études graves qui font partie d'une bonne éducation. De très habiles professeurs de musique sont réunis dans ce collége : un violoniste distingué, M. Poivre, et un des bons élèves de Choron, M. de Lagatine, y sont chargés de la direction de la musique. Bientôt un orgue puissant viendra mêler ses accents aux voix des jeunes élèves, et grâce aux efforts des maîtres, nos chefs-d'œuvre de musique sacrée retentiront sous les voûtes de l'élégante et antique chapelle de Pont-le-Voy.

Dans mes excursions, je me laisse volontiers guider par le hasard, et le hasard m'a conduit à Romorantin, la capitale de la Sologne, le plus triste pays sous le rapport musical qui se puisse imaginer. Je cheminais dans les rues désertes de Romorantin, lorsque je jetai machinalement les yeux sur une enseigne ainsi conçue : ISSI ON VENT DES CAURDE DE GUITARDES ET DE VIOLLON. Comme, en définitive, on peut être un Stradivarius et ne pas savoir l'orthographe, je me décidai à entrer en connaissance avec le luthier de Romorantin. Je ne fus pas médiocrement surpris en trouvant dans cette petite échoppe un orgue extrêmement remarquable et construit par le marchand même de *caurde de guitarde et viollon*. Ce petit instrument est un des orgues

les plus parfaits que j'ai vues, et il y a même dans le mécanismé des innovations du plus haut intérêt. Par exemple, les mêmes tuyaux peuvent alternativement produire une note ou l'octave de cette note; un jeu de huit pieds peut devenir un jeu de quatre pieds, *vice versâ*. Je ne crois pas que cette singulière transformation des jeux existe dans aucun autre orgue, et elle a lieu dans celui-ci avec une justesse et une perfection vraiment extraordinaires. L'auteur de cet instrument remarquable est un horloger nommé Gorin; et ce qu'il y a de plus bizarre, c'est que cet homme ne paraît pas vouloir se défaire à aucun prix de ce petit chef-d'œuvre. J'ai trouvé sur le pupitre de cet orgue un cahier de fugues que M. Gorin exécute : c'est la seule musique qu'il possède, la seule qu'il ait étudiée. Son orgue et ses fugues lui tiennent lieu de toutes ces jouissances musicales que nous recherchons avec tant d'avidité. Où l'art va-t-il se nicher !

UN TOURISTE.

Nouvelles.

*** M. le duc de Coigny, pair de France, vient d'être nommé président de la commission de surveillance des théâtres royaux. Il est question d'augmenter le nombre des membres de cette commission et d'y faire entrer M. le marquis de Louvois.

*** Lundi dernier l'Opéra a donné une fête musicale. Il s'agissait de procurer au public le plaisir d'entendre MM. Baermann qui avaient obtenu un si brillant succès au Conservatoire. Un duo pour deux clarinettes, composé par M. Baermann fils et exécuté par MM. Baermann, a ravi l'auditoire. Un trio de *Stradella*, chanté par MM. Levasseur, Wartel et Massol, a obtenu des applaudissements, et on a regretté de ne plus entendre cet opéra. Ce trio étant suivi d'un duo pour, clarinette et cornet di bassetto de Mendelsohn, MM. Baermann ont exécuté ce morceau difficile avec un ensemble parfait; un tonnerre d'applaudissements les a récompensés de leurs efforts. Nous parlerons avec plus de détails de ces deux grands artistes après le grand concert qu'ils doivent donner prochainement.

*** Aujourd'hui jeudi, l'Athenée musical donne son soixante-douzième concert dans la salle du Wauxhall, boulevard Saint-Martin.

*** Les bals de l'Opéra attirent cette année une foule innombrable. Le quadrille français avec costumes des quatre nations, a fait le plus grand plaisir, et doit produire une révolution dans la contre-danse du salon. Les nouvelles figures sont du meilleur goût et seront bientôt adoptées dans toutes les sociétés. Samedi prochain aura lieu le *quatrième bal* pour lequel l'administration de l'Opéra promet une surprise. Nous ne divulguerons pas le mystère, mais nous dirons seulement qu'elle sera du meilleur goût.

*** Le *galop des tambours*, qui a enlevé la foule dimanche dernier au théâtre de la Renaissance, est une création originale de Tolbecque. Nous y avons remarqué surtout un motif de fanfares d'une énergie et d'une verve remarquables. Tout ce peuplé de masques qui s'abandonnait à ces mesures vives et pénétrantes semblait comme frappé de la baguette d'un joyeux génie, tant il y avait de délire dans le tourbillon qui l'entraînait. Le prodigieux succès des bals de la Renaissance n'empêche pas ce théâtre de nous promettre pour cette semaine trois débuts dans trois pièces nouvelles. Ce sont : *madame Albert* dans *la Reine de France*, *madame Fédé* dans *le Roi Margot*, et enfin *M. Hurtaux* dans *l'Eau merveilleuse*.

*** *Bals Musard.* — Cette année, comme toujours, le bal Musard obtient un succès délirant. C'est un tourbillon de dominos, une trombe de pierrots, une avalanche de postillons et de débardeurs à vous éblouir, à vous étourdir! C'est un torrent d'harmonie, ce sont des flots de danseurs et de danseuses qui se heurtent gaiement dans une salle resplendissante de glaces et de mille lustres flamboyants. Rien ne peut donner une idée de la joie qui règne dans les fêtes de nuit de la salle Vivienne. Le quatrième bal aura lieu samedi prochain, 26 janvier.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — Après avoir entendu ici quelques uns des pianistes les plus distingués de la nouvelle école, tels que Doehler, Clara Wieck, Adolphe Henselt, et avoir eu occasion de reconnaître les brillants résultats obtenus par ceux de nos artistes qui, comme Taubert, Schumann et Fesca, ont suivi la même direction et ont su s'approprier les progrès techniques dus à leurs modèles, nous avons été assez heureux pour pouvoir faire connaissance avec le véritable fondateur de cette école, avec *Sigismond Thalberg* et son incomparable talent, arrivé ici de Leipzig, la semaine dernière. Ce célèbre virtuose a fait hier sa première apparition dans la salle du Théâtre Royal. On s'attendait à quelque chose de grand, mais on a trouvé plus que ce que l'on attendait, on a pu admirer quelque chose de vraiment merveilleux. *Thalberg* apparaît comme un enchanteur dont la main légère exerce une irrésistible puissance sur son auditoire. Ce pouvoir sans borne, il l'exerce sur son instrument avec le calme et le sang froid d'un dominateur; chez lui, jamais la moindre contorsion, jamais le moindre effort, bien qu'il fasse entendre à notre oreille étonnée les combinaisons les plus difficiles de mélodies brillantes et d'accompagnements à plusieurs parties, le tout rehaussé par les traits et les figures les plus variés. Toute idée de gêne matérielle disparaît, et l'auditeur se sent libre et à l'aise comme à la vue d'un chef-d'œuvre de Raphaël. C'est une impression semblable qu'a produite ici le talent de *Charles de Bériot* sur le violon. Ce virtuose possède aussi à un égal degré ce calme plastique qui est le cachet irrécusable de la plus haute perfection dans les arts. Quand il s'agit d'artistes de cette trempe, on ne saurait dire ce qui les distingue le plus éminemment; car le secret de cette inimitable perfection, c'est précisément que chez eux toutes les exigences de l'art se trouvent satisfaites à un égal degré, et que les qualités les plus diverses s'équilibrent entre elles avec un ensemble merveilleux. Nous ajouterons seulement que dans les morceaux exécutés par *Thalberg*, morceaux pour la plupart écrits par lui-même, ce virtuose a fait preuve d'un talent réel comme compositeur. Ses études et ses fantaisies ne respirent pas, il est vrai, la chaleur passionnée et la profondeur de sentiment qui distinguent les compositions du même genre d'Adolphe Henselt; mais cette différence même ajoute un nouveau relief à la poésie simple et aux charmes gracieux des œuvres de *Thalberg*.

*** *Darmstadt.* — *La Juive* fait le tour du monde. Nous, habitués à voir représenter les derniers, les chefs-d'œuvre modernes, grâce à la mesquinerie du duc régnant, nous avons enfin applaudi la belle musique de M. Halevy. Le succès a été complet. Aussi nous promet-on, pour la fin de l'hiver, *Guido et Ginevra*. Tiendra-t-on parole? nous avons lieu d'en douter.

*** *Naples.* — C'est encore il maestro Mercadante dont un opéra fait cette année les frais de notre carnaval. *Elena di Feltro*, dont nous avons déjà annoncé le demi-succès, continue d'être représenté, et, malgré le peu d'applaudissements, un journal de Naples déclare cette faible composition un *chef-d'œuvre*, et soutient que *Mercadante* est le plus grand compositeur de l'Italie.

*** *Pavie.* — L'opéra du carnaval était, cette année, *Manfredi, primo re di Sicilia*, musique de *Natale Perelli*. Malgré une grave indisposition de la prima dona, la signora *Tosi*, et un libretto plus stupide encore que la majeure partie des libretti italiens, cet opéra a obtenu un succès brillant. M. Perelli et tous les chanteurs ont été rappelés.

*** *Florence.* — *Un avantura di Scaramuccia*, de Ricci, a eu un sort assez bizarre ici. Le premier acte a fait *fanatismo*, et le second un *fiasco* complet.

*** *Reggio.* — *L'Elissire d'amore* obtient ici beaucoup plus de succès que la *Gazza Ladra*. Quel exemple plus frappant donnerons-nous du bon goût des dilettanti de cette ville?

*** *Nice.* — *Zampa*, d'Hérold, traduit en italien, fait le tour d'Italie. Cet ouvrage n'a point obtenu de succès ici.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique Nouvelle

Publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

Collection des Lieder

DE

F. SCHUBERT,

TRADUCTION NOUVELLE PAR

ÉMILE DESCHAMPS,

LITHOGRAPHIES DE

A. DEVERIA,

Avec Encadrements en couleurs imprimés par Bethune et Plon.

N° 1.

LA JEUNE RELIGIEUSE.

Prix net : 2 fr. 25

N° 2.

LA POSTE.

Prix net : 1 fr. 50

N° 3.

LA ROSE.

Prix net : 1 fr. 50

N° 4.

MARGUERITE.

Prix net : 2 fr. 25

N° 5.

LA SÉRÉNADE.

Prix net : 1 fr. 50

N° 6.

LE ROI DES AULNES.

Prix net : 2 fr. 50

6e Année. Jeudi 31 Janvier 1839. N° 5.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

LA SECONDE MATINÉE DE MUSIQUE DE CHAMBRE OFFERTE AUX ABONNÉS DE LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE, AURA LIEU DIMANCHE PROCHAIN, 3 FÉVRIER, A 2 HEURES PRÉCISES, DANS LES SALONS DE M. PAPE, 10, RUE DE VALOIS.

VOICI LE PROGRAMME :

1. Dixième quatuor de Mozart, exécuté par MM. Tilmant frères, Lenepveu et Placet.
2. Lieder de Schubert, chanté par mademoiselle Pauline Garcia.
3. Duo de clarinette et corno di bassetto de Mendelsohn, exécuté par MM. Baermann père et fils, de Munich.
4. Morceaux de musique ancienne, chantés par M. Duprez et mademoiselle Pauline Garcia.
5. Quintetto de Schubert pour piano et instruments à cordes, exécuté par *MM. Dochler*, *Tilmant* frères, *Placet* et ***.

SOMMAIRE. — Gluck (premier article), par Fétis. — Quatrième lettre à S. A. R. le prince de ***. — *Chronique Dramatique.* — *Concert de la Société musicale.* — Nouvelles. — Annonces.

La première livraison des *Archives curieuses de la musique*, que MM. les abonnés de la *Revue et Gazette Musicale* recevront dimanche, contiendra: 1° *Organum*, fragment de contre-point par Hucbald, auteur du xe siècle. — *Litaniæ mortuorum discordantes*, en usage dans la cathédrale de Milan au ve siècle. — *Sanctus* (1500). — *In terra pax*, fragment de la messe exécutée au sacre de Charles V (1367), composée par Guil. de Machaut. — *Agnus Dei*, par Éloy (1400). — *Chant d'actions de grâces pour la victoire remportée par les Anglais à Azincourt* (1415). — *Benedictus*, par G. Du Fay (1440). — *Kyrie* de la messe *Se la face ay pale*, par Guil. Du Fay (1440). — *Kyrie*, par Godendag, dit Bonadies (1472). — *Kyrie* de la messe *la, sol, fa, ré, mi*, par Josquin Desprez (1490). — *Hosanna* de la messe *Faysants regrets*, par Josquin Desprez. — *Canon*, par Josquin Desprez. — *Misericordias Domini*, mottet par Josquin Desprez.

GLUCK.

Christophe Gluck, compositeur sublime, partage avec plusieurs grands hommes la singulière destinée d'avoir illustré le cours d'une vie dont les plus minutieuses recherches n'ont pu faire découvrir le commencement. Parmi les biographes de ce grand artiste, les uns ont placé sa naissance en 1712, d'autres en 1714, et même en 1717. L'opinion la plus probable est qu'il reçut le jour le 14 février 1712, dans le Palatinat, d'une famille obscure et pauvre. Son père, dont on ignore la profession, étant allé se fixer en Bohême, y mourut bientôt après, laissant son fils, encore en bas âge, dans un état voisin de la misère. On conçoit que, dans une condition semblable, son éducation dut être fort négligée; mais la nature l'avait doué d'une âme forte et d'un instinct naturel pour la musique qui le conduisirent insensiblement à la plus haute renommée.

Le goût naturel des Allemands, et particulièrement des habitants de la Bohême, pour l'harmonie, et l'éducation musicale qu'ils reçoivent dans les écoles de village, déve-

loppent en eux le sentiment de la musique à plusieurs parties, et les rendent propres au jeu d'un grand nombre d'instruments. Hommes, femmes, enfants, tout le monde y est initié dans la pratique d'un art qui fait le charme de l'existence, quelle que soit la position où l'on se trouve. Gluck avait reçu ces premières instructions salutaires dès son enfance; il jouait de plusieurs instruments, et allait de ville en ville, menant la vie de musicien ambulant, et ne paraissant pas se douter qu'il fût destiné à autre chose. Le hasard l'ayant conduit à Vienne, il y trouva des ressources qui le mirent en état d'étudier les règles de l'harmonie et du contre-point. De là il passa en Italie en 1736, dans le dessein d'y perfectionner ses connaissances, et s'y mit sous la direction de J.-B. San-Martini. Après quatre ans d'études, il se sentit en état d'écrire pour le théâtre. Son premier opéra, intitulé *Artase se*, fut représenté à Milan en 1741; il fut suivi d'*Ipermnestre* et de *Demetrio*, à Venise (1742); de *Demofonte*, à Milan (1742); de l'*Artamene*, à Crême (1743); de *Siface*, à Milan (1743); de l'*Alessandro nell' Indie*, à Turin (1744), et de la *Fedra*, à Milan (1744).

Toutes ces productions ayant été bien reçues du public, mirent Gluck au rang des meilleurs compositeurs; sa réputation s'étendit, et l'administration de l'Opéra de Londres l'appela, en 1745, pour écrire deux ouvrages. Il ne paraît pas qu'il ait complétement réussi dans ces compositions, dont l'une avait pour titre: *La chute des Géants;* car Handel les ayant entendues, les déclara détestables, et depuis lors il manifesta toujours peu d'estime pour les talents de ce grand artiste. Il est vrai que, jusque là, Gluck semblait avoir méconnu la destination de son génie; il avait obtenu des succès, mais dans une route qu'il avait trouvée tracée, et dans le style qui était alors en vogue en Italie. C'est à l'époque de son voyage en Angleterre qu'une révolution se lit dans son esprit, et qu'il commença à chercher la vérité dramatique pour laquelle il était né.

Une circonstance, indifférente en apparence, fut la cause de ce grand changement; la voici: indépendamment des deux opéras qu'on avait demandés à Gluck pour le théâtre de Londres, on l'avait engagé à arranger un *pasticcio*. On sait que ce sont des poëmes auxquels on adapte des morceaux de musique choisis dans d'autres opéras. Il prit donc dans tous ses ouvrages les morceaux qui avaient toujours été applaudis, et les arrangea avec le plus d'art et d'habileté qu'il put sur le poëme qui lui avait été donné, et qui s'appelait, à ce qu'on croit, *Pyrame et Thisbé*. A la représentation, Gluck fut étonné de voir que les mêmes morceaux qui avaient produit le plus grand effet dans les opéras pour lesquels ils avaient été composés, n'en faisaient pas, transportés sur d'autres paroles et adaptés à une autre action. En y réfléchissant, il jugea que toute musique bien faite a une expression propre à la situation pour laquelle elle a été composée, et que cette expression est une source d'effets plus riche et plus puissante que le plaisir vague dont l'oreille est chatouillée par un arrangement de sons bien combinés. Il conclut aussi de ce qu'il avait remarqué dans son *pasticcio* que la force du rhythme et de l'accent des paroles est un puissant auxiliaire pour le musicien, quand il sait en tirer parti. Il prit dès lors la résolution de renoncer au genre italien de son temps, dont on pouvait dire avec raison, comme l'abbé Arnaud, que l'*opéra était un concert* dont le drame était le prétexte.

De retour à Vienne, Gluck y composa quelques opéras et des symphonies. Il n'était pas né pour ce dernier genre; la musique n'était quelque chose pour lui que lorsqu'elle était appliquée non seulement à des paroles, mais à une action dramatique. Pendant la durée de son séjour dans la capitale de l'Autriche, il chercha à réparer le vice de sa première éducation. La nature lui avait donné le goût de la littérature comme celui de la musique; il se mit à travailler avec ardeur. L'étude des langues, la lecture des meilleurs ouvrages en tout genre, et la conversation des hommes de mérite fortifièrent ses idées sur la nécessité d'une réforme de la musique dramatique, et c'est de cette époque que ses ouvrages prirent insensiblement la teinte de son genre particulier.

La réputation toujours croissante de Gluck le fit rappeler en Italie en 1754; là il écrivit pour le théâtre Argentina, à Rome, *la Clemenza di Tito*, et l'*Antigono*. *Clelia* fut représentée à Parme, où il donna *Baucis e Filemone*, et *Aristeo*. C'est dans le *Telemacco* que Gluck employa, dans un chœur, le motif qui lui a servi plus tard pour l'introduction de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*. Ce motif avait été trouvé auparavant et traité par Feo, compositeur napolitain, dans une messe dont la partition manuscrite se trouve à la bibliothèque du Conservatoire de musique à Paris. L'ouverture du même *Telemacco* est devenue celle d'Armide; cette circonstance fait voir le cas qu'on doit faire des critiques de journaux, car les gens de lettres et les *connaisseurs* du temps ne manquèrent pas de féliciter l'auteur d'*Armide* sur le ton chevaleresque qu'il avait si heureusement mis dans cette ouverture.

Dans les ouvrages dont on vient de parler, Gluck avait commencé la réforme de son style; chaque nouvelle production de sa plume était un pas de plus dans la route qu'il s'était tracée. C'est dans ces idées qu'il écrivit à Vienne, de 1761 à 1764, *Alceste*, *Pâris et Hélène*, et *Orphée*. Pour achever la révolution musicale qu'il avait entreprise, il avait besoin d'un poëte qui comprît ses idées, qui voulût s'y prêter, et qui eût assez de talent pour le faire avec succès. Il rencontra tout ce qu'il pouvait désirer dans Calzabigi, auquel il dut les pièces qui viennent d'être citées. Moins riches de poésie que les drames de Métastase, mais plus heureusement disposés pour la musique, les poëmes de ces opéras présentent des situations dramatiques du plus bel effet. Rien de plus favorable aux inspirations du musicien que les belles scènes où Alceste consulte l'oracle sur le sort de son époux, et se dévoue pour le sauver; rien surtout n'est comparable au magnifique tableau du deuxième acte de l'*Orphée*. C'est dans ce second acte que Gluck s'est élevé au plus haut degré du sublime où il soit jamais parvenu. Dès la première ritournelle, le spectateur pressent tout l'effet de la scène qui va se passer sous ses yeux. La gradation parfaite observée dans les sensations du chœur des démons, la nouveauté des formes, et surtout le pathétique admirable qui règne dans tout le chant d'Orphée, font de cette scène un chef-d'œuvre qui résistera à tous les caprices de la mode, et qui sera toujours considéré comme une des plus belles productions du génie.

Le chant d'Orphée, dans cette scène, est si beau, si suave, que plusieurs personnes, le comparant aux autres ouvrages de Gluck, où l'on ne trouve pas le même charme, ont douté qu'il fût de lui, et l'ont attribué à Guadagni, célèbre sopraniste, pour qui le rôle d'Orphée avait été écrit; mais on a confondu dans cette circonstance l'*Orphée* de Gluck avec celui que Bertoni écrivit quelques années après, et dans lequel Guadagni, qui jouait aussi le rôle d'Orphée, introduisit un air de sa composition.

Les partitions d'*Alceste*, d'*Orphée*, et de *Pâris et Hélène*, avec les paroles italiennes, ont été gravées à Paris, en 1769, aux frais du comte de Durazzo, grand amateur de musique, et par les soins de Favart, comme on le voit dans la correspondance littéraire de celui-ci. Gluck a mis en tête de ses partitions d'Alceste et de Pâris et Hélène deux épîtres dédicatoires dans lesquelles il rend compte de ses idées sur la musique dramatique, et du plan qu'il a suivi dans ses

ouvrages. Il est curieux de voir Gluck faire en quelque sorte lui-même l'histoire de ses idées sur la nature de l'opéra Je crois devoir donner ici ces deux morceaux, et je pense qu'on les verra avec plaisir, parce qu'ils sont de nature à mieux faire connaître les principes de cet artiste célèbre, que ne pourraient le faire des volumes de dissertations.

ÉPÎTRE DÉDICATOIRE D'ALCESTE.

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs, et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau des spectacles, avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule. Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus ; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoute à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue, pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter au milieu de son discours sur une voyelle favorable, soit pour déployer dans un long passage l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue.

» Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapidement sur la seconde partie d'un air, lorsque cette seconde partie était la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de l'air, ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré, et de plusieurs manières, un passage.

» Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels, depuis long-temps, se récriaient en vain le bon sens et le bon goût.

» J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous ses yeux, et leur indiquer le sujet ; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène. »

» J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation, et liée à l'expression ; enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet.

» Voilà mes principes ; heureusement le poëme se prêtait merveilleusement à mon dessein. Le célèbre auteur d'*Alceste* (1), ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur et un spectacle toujours varié. Le succès a justifié mes idées, et l'approbation universelle, dans une ville aussi éclairée (2), m'a démontré que la simplicité et la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts, etc., etc. »

Il me semble qu'on ne peut lire cette sorte de profession de foi de Gluck, en ce qui concerne l'opéra, sans être frappé des considérations suivantes : il était âgé de quarante-six ans lorsqu'il écrivit *Alceste*, où il se conforma pour la première fois aux principes qu'il expose dans son épître ; jusque là il avait suivi d'une manière plus ou moins absolue l'imitation des formes arrêtées par les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Vingt opéras écrits par lui, soit en Italie, soit en Angleterre, soit à Vienne, ne faisaient voir que de légères traces d'individualité, et depuis vingt et un ans il suivait la carrière du théâtre lorsqu'il imagina d'y porter la réforme : n'est il pas évident, d'après cela, que le talent de Gluck fut plutôt le résultat de la réflexion et d'une sorte de philosophie de l'art, que d'un penchant irrésistible, tel qu'il s'en est manifesté dans l'organisation de certains grands artistes ? Je pourrais ajouter pour preuve que les conceptions musicales de ce beau génie sont plutôt l'effet d'un plan médité que d'une inspiration subite, ce que Gluck vient dire de lui-même, si je ne savais qu'il est arrivé à plus d'un artiste de trouver après coup d'excellents motifs pour avoir combiné ce qui n'avait été, dans la réalité, que le produit d'un instinct irréfléchi : l'histoire des travaux de Gluck me paraît plus décisive. Remarquez, au reste, que ce n'est pas le premier exemple d'une grande et juste renommée fondée par suite de méditations tardives. Rameau, qui précéda Gluck, et qui fut aussi réformateur, avait près de soixante ans quand il écrivit son premier opéra. Jusque là il s'était borné à réfléchir sur les défauts de la musique de son temps. La suite fera voir que Gluck n'entra que pas à pas dans sa route particulière, et qu'en continuant de se faire une philosophie de la musique dramatique, il apporta dans ses premières idées des modifications qui ont achevé d'imprimer à ses productions le cachet d'individualité auquel il a dû sa grande renommée. Remarquez encore que cette approbation dont il se vante n'était pas si universelle qu'il vient de le dire ; car il va se plaindre tout à l'heure des critiques qu'on a faites de ses idées. Dans le fait, cette approbation s'était bornée à celle de quelques amis et de la cour de l'empereur, qui était fort habile en musique. Écoutons ce que Gluck va nous dire à ce sujet dans une épître dédicatoire de *Paris et Hélène*.

« Je ne me suis déterminé à publier la musique d'*Alceste* que dans l'espoir de trouver des imitateurs. J'osais me flatter qu'en suivant la route que j'ai ouverte, on s'efforcerait de détruire les abus qui se sont introduits dans le spectacle italien, et qui le déshonorent. Je l'avoue avec douleur, je l'ai tenté vainement jusqu'ici. Les demi-savants, les docteurs de goût, *i buon gustai*, espèce malheureusement trop nombreuse, et de tout temps mille fois plus funeste au progrès des arts que celle des ignorants, se sont déclarés contre une méthode qui, en s'établissant, anéantirait leurs prétentions.

» On a cru pouvoir prononcer sur l'*Alceste* d'après des répétitions informes, mal dirigées et plus mal exécutées ; on a calculé dans un appartement l'effet que cet opéra pourrait produire sur un théâtre ; c'est avec la même sagacité que, dans une ville de la Grèce, on voulut juger autrefois, à quelques pieds de distance, de l'effet de statues faites pour être placées sur de hautes colonnes. Un de ces délicats amateurs, qui ont mis toute leur âme dans leurs oreilles, aura trouvé un air trop âpre, un passage trop dur ou mal préparé, sans songer que, dans la situation, cet air, ce passage, étaient le sublime de l'expression et formaient le plus heureux contraste. Un harmoniste pédant aura remarqué une négligence ingénieuse ou

(1) Calzabigi.
(2) Vienne.

» une faute d'impression, et se sera empressé de dénoncer » l'une et l'autre comme autant de péchés irrémissibles » contre les mystères de l'harmonie; bientôt après une » foule de voix se seront réunies pour condamner cette » musique comme barbare, sauvage, extravagante.

» Il est vrai que les autres arts ne sont guère plus heu- » reux, et votre altesse en devine la raison. Plus on s'at- » tache à chercher la perfection et la vérité, plus la préci- » sion et l'exactitude deviennent nécessaires. Les traits qui » distinguent Raphaël de la foule des peintres sont en quel- » que sorte insensibles; de légères altérations dans les con- » tours ne détruiront point la ressemblance dans une tête de » caricature, mais elles défigureront entièrement le visage » d'une belle personne: je n'en veux pas d'autres preuves » que mon air d'Orphée, *Che faro senza Euridice?* Faites- » y le moindre changement, soit dans le mouvement, soit » dans la tournure de l'expression, et cet air deviendra un » air de marionnettes. Dans un ouvrage de ce genre, une » note plus ou moins soutenue, une altération de force ou » de mouvement, un *appogiature* hors de place, un trille, » un passage, une roulade, peuvent ruiner l'effet d'une » scène tout entière. Aussi lorsqu'il s'agit d'exécuter une » musique faite d'après les principes que j'ai établis, la » présence du compositeur est-elle, pour ainsi dire, aussi » nécessaire que le soleil l'est aux ouvrages de la nature; il » en est l'âme et la vie; sans lui tout reste dans la confu- » sion et le chaos: mais il faut s'attendre à rencontrer ces » obstacles tant qu'on rencontrera dans le monde de ces » hommes qui, parce qu'ils ont des yeux et des oreilles, » n'importe de quelle espèce, se croient en droit de juger » des beaux-arts, etc., etc. »

En 1765, Gluck fut chargé de composer la musique d'un opéra pour le mariage de Joseph II; dans cet ouvrage, dont on a oublié le titre, l'archiduchesse Amalie chantait le rôle d'Apollon; les autres archiduchesses Élisabeth, Joséphine et Charlotte représentaient les trois Grâces, et l'archiduc Léopold était au clavecin. Ce fut la dernière pièce que le compositeur célèbre écrivit pour Vienne, à l'exception de quelques opéras-comiques de peu d'importance, tels que *les Pèlerins de la Mecque*, *le Chasseur en défaut*, etc. Gluck n'était pas né pour ce genre: il ne s'y éleva jamais au-dessus du médiocre.

Ce grand artiste, dont l'Allemagne et l'Italie admiraient les talents, n'était cependant pas encore satisfait des résultats qu'il avait obtenus dans ses derniers ouvrages. L'idée d'un poëme régulier, dont la musique ne ferait que fortifier les situations sans l'isoler de la pensée du poëte, occupait sans cesse son imagination. Il crut que la scène française était plus propre qu'une autre à réaliser son dessein, et il en parla au bailli du Rollet qui se trouvait à Vienne, en 1772, attaché à l'ambassade de France. C'était un homme d'esprit qui avait le goût et l'habitude du théâtre, et qui, malgré ses préventions en faveur de l'opéra français, fut vivement frappé des idées que lui présenta Gluck. Il les adopta avec chaleur, et de concert avec lui, choisit l'*Iphigénie* de Racine, comme le sujet le plus propre à réunir tout l'intérêt de la tragédie aux grands effets d'une musique passionnée et dramatique. Gluck se mit aussitôt à l'ouvrage, et, dès la fin de la même année, on fit à Vienne des répétitions d'essai du nouvel opéra. FÉTIS.

(*La suite et fin au prochain Numéro.*)

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

QUATRIÈME LETTRE.

Les princes de Monaco et de Modène. — La voce della verità. — Orgues de M. Daublaine. — Les grands journaux et le Vaudeville.

Il y avait une fois deux petits souverains qu'on appelait le prince de Monaco et le duc de Modène. Ces deux *puissants* monarques exerçaient un pouvoir tout aussi absolu que l'autocrate de Russie à Saint-Pétersbourg et le grand seigneur à Constantinople; mais comme ils étaient encore plus gênants que puissants, ils furent invités à quitter leurs États par leurs propres sujets, lors de la grande révolution française. La première de ces petites principautés parodia l'affranchissement politique de la France et organisa une convention nationale au petit pied qui vint se fondre dans celle de Paris, absorbant alors la puissance, l'étonnement et l'admiration de l'Europe. La seconde principauté se courba bientôt aussi, et disparut sous le niveau républicain. Les événements de 1814 virent restaurer ces petits souverains, ou du moins leurs descendants, qui ont conservé, comme le père Sournois des *Petites danaïdes*, une dent héréditaire contre les Français dont ils croient avoir à se plaindre. Or, comme aucune de ces deux puissances ne peut lever une armée pour faire la guerre à la France, l'une cherche à jeter le désordre dans son système monétaire en lançant sur le sol français des sous de Monaco qui n'ont pas le poids, et l'autre fait déchirer à belles dents les institutions politiques et artistiques de cette même France dans son Moniteur universel intitulé: *la Voce della verità*. Ce journal du duché de Modène prétend, dans l'un de ses derniers numéros, qu'il n'y a plus de musique religieuse dans le pays qui a donné naissance à Philidor, à Gossec, à Lesueur et à beaucoup d'autres compositeurs qui ont écrit de fort belle musique sacrée et qu'il est inutile de citer ici. *La Voce della verità* assure qu'on n'entend dans toutes les solennités religieuses des églises de Paris que des contredanses, des galops et des valses; et la *voix de la vérité*, partant de ce mensonge, fulmine contre la France une bulle d'excommunication musicale.

Mais d'abord, que monsieur le rédacteur de *la Voce della verità* nous dise avec franchise si c'est non seulement dans le duché de Modène, mais même dans toute l'Italie que l'on exécute maintenant de la musique sacrée digne de Palestrina, de Jomelli, de Marcello et des autres grands maîtres de ce pays, qu'on y a totalement oubliés; qu'il veuille bien nous citer le seul nom d'un compositeur italien de quelque valeur qui en ce moment écrive dans le genre sévère. Si le critique modenois connaissait Paris autrement que par des ouï-dire, il saurait que cette ville renferme une foule de jeunes compositeurs pleins de mérite et d'avenir qui ne laissent échapper aucune occasion de faire entendre une messe de leur composition; et si l'autorité et le clergé avaient autant de bon vouloir que ces jeunes artistes ont d'ardeur, de zèle et de dévouement pour l'art sévère, l'art sérieux et religieux serait reconstitué bien plus tôt à Paris qu'à Modène. Ce beau genre de musique me fait penser à vous parler ici, prince, de cette grande voix de nos basiliques que je préfère beaucoup à la *voix de la vérité* du duché de Modène; de cet orchestre aux voix multiples et si poétiques appelé l'orgue, sur l'origine duquel la *Gazette musicale* vous a donné dernièrement un article si consciencieusement savant de M. Danjou. Ce philologue distingué s'occupe non seulement de la didactique de l'art dans ce qu'il a de relatif à l'orgue, mais encore d'améliorer, de perfectionner matériellement ce bel instrument.

Il a été donné jeudi passé, 24 janvier, dans les ateliers de MM. Daublaine et Callinet, rue Saint-Maur-Saint-Germain, 17, une matinée musicale consacrée à l'audition d'un nouvel orgue qui a produit le meilleur effet sur les artistes qui s'étaient empressés de se rendre à l'invitation de M. Daublaine, persuadés qu'ils étaient que l'intelligent fabricant-artiste qui les convoquait ne se montrerait point au-dessous de la réputation qu'il s'est déjà faite.

Leur prévision n'a pas été trompée : MM. Fessy, Lefebure-Wely et Boely ont touché plusieurs des excellents instruments de M. Daublaine, notamment celui qui est destiné à la chapelle du collége de Pont-le-Voy ; et ces artistes exercés ont été aussi satisfaits des résultats obtenus par l'habile facteur, que les assistants se sont montrés enchantés des pensées pleines de fraîcheur, et en même temps de méthode, que les artistes que nous venons de citer ont développées sur le clavier. Je puis vous assurer que lorsqu'on est doué du sentiment de la bonne et haute musique, et qu'on a fait, comme votre serviteur, des fugues à pouvoir en remplir au moins une chambre, c'est un vrai bonheur que d'entendre cette belle et sévère musique de Bach, ces vieilles et naïves pensées de Couperin résonner solennellement sur l'orgue, et si bien interprétées par M. Boely, nourri des doctrines d'un art que la mode peut faire négliger, mais qui est impérissable comme toute langue, toute science fondées sur des chefs-d'œuvre. De vieux et de jeunes prêtres de cette religion musicale en entretiennent encore le feu sacré en France, et surtout à Paris. Si quelques curés de cette capitale comprennent la musique religieuse à la manière de MM. Musard et Jullien ; si même M. l'évêque de Marseille interdit, ainsi qu'on nous l'assure, la musique dans les églises de son diocèse, en en exceptant toutefois sa cathédrale, *la Revue Musicale* nous semble une excellente sentinelle avancée pour signaler ces actes si peu en harmonie avec les idées progressives qui affluent de toutes parts en France ; pour dire librement, même à monseigneur de Paris, qu'il ne comprend pas le puissant véhicule religieux que renferme l'art musical dont il ne semble permettre qu'avec répugnance, ainsi que son confrère du département des Bouches-du-Rhône, la noble et utile manifestation. Voilà ce que devrait savoir M. le journaliste de Modène. Que s'il veut absolument trouver matière à critiquer, certes, il n'aura que l'embarras du choix. Ce ne sont pas les ridicules qui manquent dans la capitale des arts ! Qu'il signale à l'animadversion musicale de l'Europe ces littérateurs-feuilletonistes de la plupart des grands journaux, qui, sous un titre plus ou moins *constitutionnel*, se croient autorisés à écrire les plus grotesques non sens en musique. Ces jours passés, après avoir consacré cinq ou six colonnes à l'analyse littéraire du libretto de l'*Elissire d'Amore*, un monsieur, qui doit être quelque vaudevilliste retiré, jugeant la partition du maestro à la mode en cinq ou six lignes, a résumé son opinion sur l'ouvrage de Donizetti de cette manière aussi musicalement qu'audacieusement remarquable : *Le deuxième acte tout entier offre un ensemble SOURIANT ET MÉLODIEUX qui ravit.* Que vous semble de cet ensemble mélodieux ? C'est ravissant ! Est-ce un ensemble qui procède par unisson et forme un chant, ou une harmonie produisant une mélodie ? ont demandé quelques esprits étroits et difficiles qui osent manifester la sotte exigence de vouloir qu'un critique connaisse les premières règles d'un art pour en parler. Cette phrase paraît si obscure, si abstraite, si métaphysique, qu'on s'y perd.

Quoi qu'ils en disent, moi je la trouve empreinte d'un charme mystérieux qui ravit, comme le dit fort bien l'auteur. C'est le, *oh! oh! je n'y prenais pas garde!* le *quoi qu'on die*, le, *belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour* de Molière, qu'on ne saurait trop répéter, et qui, plus ils sont retournés, plus ils vous paraissent admirables : car nous avons aussi en musique des Jourdain, des Mascarille, et plus d'un Trissotin.

Voilà ce que l'hypercritique du duché de Modène pourrait signaler à l'attention du monde musical, s'il est vrai qu'il soit préoccupé des véritables intérêts de l'art. Ce qu'il devrait stigmatiser surtout, c'est le vaudevillisme, contre lequel le spirituel Jules Janin a déjà courageusement entrepris une première croisade littéraire, et que j'ai l'intention de battre en brèche aussi sous le rapport musical dans une prochaine lettre ; le vaudevillisme ! ce monstre-harpie qui déchire, détruit la littérature et salit l'art musical en France ; cette fièvre qui se manifeste, chez l'individu qui en est attaqué, par un vagissement suivi d'une convulsion qui lui fait arracher huit à seize mesures à la première partition venue ; lambeaux, bribes de mélodie, que les journalistes appellent communément des chants faciles et spirituels ; le vaudevillisme, qui vit de vol et de rapine, insolent, méprisant et bête comme un riche parvenu ; le vaudevillisme, qui n'a plus la franchise ni l'esprit d'autrefois, qui affiche la prétention d'être dramatique et musical, et n'est ni la comédie actuelle ni l'opéra ; représentant l'esprit français étriqué, faussé, avec accompagnement d'un bruit d'instruments le plus baroque et le plus étrange qui puisse déchirer une oreille sensible et bien organisée.

C'est à peu près avec de pareils éléments que le théâtre du Vaudeville a été rouvert, il y a quelques jours, comme vous avez pu le voir par les journaux, aussi cette réouverture n'a-t-elle pas fait grande sensation.

Le théâtre de la Renaissance et celui de l'Opéra-Comique se disputent la possession d'un ténor de province nommé Marié, dont on ne connaît pas encore le talent ; mais un ténor dont la réputation commence seulement à poindre est pour les théâtres lyriques de Paris, voyez-vous, la manne dans le désert, le Messie, un beau soleil après un temps sombre et pluvieux, ou, après l'absolutisme, un prince aussi réellement constitutionnel que vous, qui aime, connaît et apprécie les arts ; et dont tout homme d'intelligence peut, sans craindre de l'offenser, se dire l'égal, et qui est prié de croire au dévouement de son sincère admirateur.

Jacques SCHOB.....

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le grand événement de la semaine, c'est la première représentation d'un nouveau ballet au théâtre de l'Opéra. Ce ballet, après bien des hésitations et des changements de titre, a été intitulé *la Gypsy*. A la bonne heure, c'est un titre comme un autre. La scène se passe en Écosse ; un noble seigneur, lord Campbell, part un matin pour la chasse, laissant sa jeune fille Sarah, qui a six ans, aux soins de la vieille Maggi, sa nourrice. Les chasseurs relancent un ours furieux ; l'ours se précipite sur l'enfant, qui est blessé au bras ; même l'enfant va périr, quand un jeune inconnu, nommé Stenio, proscrit pour ses opinions politiques, tue la bête d'un coup de fusil, si bien que la petite Sarah est sauvée. Cependant le chef des bohémiens, un affreux bandit nommé Fronise Diable, enlève l'enfant dans son berceau, et c'est en vain qu'on veut le poursuivre, l'enfant est perdu. Lord Campbell, le malheureux père, se désole sur le rivage en compagnie de ses bons paysans. La musique de ce premier acte est de M. Benoist, qui a dépensé assez d'esprit et de talent pour composer un opéra-comique des meilleurs. Au deuxième acte, l'enfant, qui avait six ans, en a dix-huit ; c'est maintenant une très svelte et très élégante fille, qui est la gloire de la nation bohême ; l est impossible d'être

plus gentille, de danser avec plus de grâce et de perfection. C'est mademoiselle Fanny Elsler qui est chargée de cet idéal. Vous pensez bien que la jolie bohémienne est entourée de toute sorte d'adorateurs et d'hommages; les bourgeois de la ville la comblent de présents, les élégants seigneurs l'accablent d'éloges. Dans la troupe des bohémiens, elle est reine, du moins par la beauté et l'élégance, car la véritable reine s'appelle Mab; elle est jalouse de sa sujette, elle lui dispute le cœur de son amant Stenio; bien plus, pour la perdre, elle donne à la jeune fille un collier volé le matin. Aussitôt Sarah est accusée de vol; on l'entraîne chez le shérif. O bonheur! le shérif, c'est lord Campbell, c'est le père de Sarah, il reconnaît sa fille au bras blessé. Il est impossible de décrire tous ses transports. Ce qui nous en plaît en tout ceci, c'est que les incidents de ce petit drame sont très faciles à comprendre.

Ce second acte est, à proprement dire, tout le ballet. Mademoiselle Fanny Elsler n'a jamais été, que nous sachions, plus fine, plus spirituelle, plus éloquente, plus habile à tout comprendre et à tout exprimer; surtout elle danse un certain pas nouveau, *le krakowiak*, fraîchement importé de la Hongrie et de la Pologne, qui certes n'ont jamais dansé ainsi dans leurs plus beaux jours de fête d'indépendance et de liberté. Figurez-vous qu'elle arrive dans un costume moitié femme, moitié guerrier; hussard jusqu'à la ceinture, danseuse jusqu'au bout des pieds; et après les premières et chastes hésitations de la jeune fille, voici tout d'un coup le hussard qui reparaît et qui danse, ma foi, tout comme s'il était seul, en compagnie des plus belles filles de la Pologne. Le parterre était enchanté de cette charmante hermaphrodite, et après avoir bien suivi sa danseuse des yeux et du cœur, il l'a redemandée avec transport; alors elle a reparu; mais alors nous n'avons plus revu ni la bohémienne ni le soldat, nous avons revu la belle Fanny Elsler, heureuse et ravie de ses succès.

Au reste, la musique du deuxième acte est certainement une des plus habiles qui se soient faites pour un ballet. L'auteur, *M. Thomas*, possède une de ces heureuses mémoires qui naissent avec l'inspiration. Il a été chercher dans l'*Oberon* et la *Preciosa* de Weber, dans *Beethoven* et dans *Hummel*, dont il sait les chefs-d'œuvre par cœur, les plus aimables mélodies qu'il a disposées avec beaucoup d'art et de talent et approprié à merveille à ce petit drame.

Le 3e acte de *la Gypsy* n'est guère qu'un second dénouement dont on aurait bien pu se préserver une fois que Sarah est reconnue la fille de lord Campbell. Il va sans dire qu'elle épousera dans un temps donné Stenio, qui n'est pas plus bohémien qu'elle n'était bohémienne; le coup de pistolet de la fin nous paraît pour le moins inutile. *Marliani*, qui s'est chargé de dénouer toute cette intrigue, a été pour le moins l'égal de ses deux confrères. En résumé, le succès a été grand, complet, unanime, mais il est du en partie à la scène du second acte, et au *Krakowiak* si bien dansé par mademoiselle Fanny Elsler.

A l'Opéra-Comique, si long-temps muet et désert, est rentrée madame Damoreau, si impatiemment attendue; elle a retrouvé toute sa voix et tout son public. Cette fois comme toujours, *le Domino noir* a été pour madame Damoreau un merveilleux prétexte pour prodiguer sans fin et sans cesse les ressources inépuisables de son art.

Vient ensuite au théâtre de la Renaissance une petite comédie intitulée : *une Reine de France*. Cette fois le malheureux roi Louis XV, dont on nous a compté tant de galanteries peu morales, se montre à nous sous un jour tout nouveau : le roi est amoureux de sa femme. Le parterre a été très étonné de cette conclusion si nouvelle avec un pareil héros.

Les bals du théâtre de *la Renaissance* sont tout-à-fait devenus populaires, tout Paris s'y porte avec une rage dont on ne le croyait plus capable. Ainsi sera réparée par cette joyeuse mascarade, la triste mascarade du *Bourgeois gentilhomme*.

A propos du Théâtre-Français, voici une nouvelle très sérieuse et qui peut avoir des conséquences funestes. Il faut savoir que l'engagement de mademoiselle Rachel au Théâtre-Français n'a pas encore été signé par l'intelligent directeur qui l'administre; ce que voyant, M. Félix Rachel père, tuteur légal et officieux de sa fille, a posé au Théâtre-Français l'ultimatum suivant : « Ou je vous abandonne corps et » âme à la Popularité, aux Britannicus, aux Cinna, aux Ho- » races d'autrefois, ou bien vous accorderez ceci à made- » moiselle Rachel :

» 1° Mademoiselle Rachel sera reçue demain sociétaire, tout comme M. Samson et mademoiselle Anaïs;

» 2° Mademoiselle Rachel aura 12,000 francs sur la subvention, tout comme M. Samson et mademoiselle Anaïs;

» 3° Mademoiselle Rachel aura 500 francs de feux par soirée, comme Talma ne les a jamais eus;

» 4° Mademoiselle Rachel aura deux mois de congé comme mademoiselle Mars, que par faveur singulière on pourra racheter 20,000 francs.

» 5° Le présent engagement est valable jusqu'à la fin des vingt années d'engagement de mademoiselle Rachel.

» Moyennant quoi le Théâtre-Français sera le maître de faire jouer *sept fois* par semaine mademoiselle Rachel. »

Avouez que cette tuile qui tombe sur la tête du Théâtre-Français, si elle n'est pas méritée, accuse au moins fort peu de prévoyance, dans cette fameuse société qui compte dans son sein autant d'habiles négociants que de grands comédiens. Cette jeune fille que le Théâtre-Français avait adoptée comme sienne et dont il espérait bien tirer quelque petit profit, ne lui coûtera pas moins de 184,500 francs par an, en supposant qu'elle consente à jouer trois cents fois dans l'année. Nous ne savons pas comment sera interprétée cette conduite du petit Félix Rachel, mais bien des gens trouveront que cet honnête père de famille a parfaitement agi de défendre ainsi les intérêts de sa fille; tant pis pour la Comédie-Française si elle n'a pas eu autant d'esprit que cet honnête Arabe. Toujours est-il qu'à cette heure la Comédie tout entière est à la merci d'une petite fille de dix-sept ans, qui n'a qu'à dire : *Je ne veux pas*, pour replonger ces messieurs et ces dames dans le néant dont elle les a tirés.

On raconte à ce sujet un trait rude de M. Samson. Comme mademoiselle Rachel allait prendre sa leçon d'héroïsme accoutumée chez son maître Mascarille, celui-ci, prenant son geste le plus majestueux et se drapant dans sa robe de chambre, a jeté Roxane à la porte, puis prenant la statuette de l'héroïne, il l'a fait voler en éclats en lui disant : « Je vous briserai comme je brise ce plâtre. » Ceci rappelle tout-à-fait le trait héroïque du frère de l'empereur qui jeta sa montre d'or aux pieds de son frère en lui disant : « Orgueilleux, voilà comme tu seras brisé! » Le frère de l'empereur ne croyait pas si bien dire, car ils ont été brisés tous les deux : le ciel préserve M. Samson d'un pareil malheur!

Après l'annonce de si grands événements, nous serions bien mal reçu à vous raconter l'histoire de Le Kain au Palais-Royal; ce misérable Le Kain qui, outre sa part de sociétaire, n'avait que 6,000 francs sur la cassette du roi. L'histoire du roi Dagobert, que vous savez tous, et de sa fameuse culotte, et qui a été sifflée à l'endroit comme à l'envers.

On a représenté au théâtre des Variétés *Mademoiselle Michon*, vaudeville sentimental dans lequel mademoiselle

Jenny Vertpré pousse la vertu jusqu'au degré le plus compliqué.

Le Gymnase a mis en vaudeville le ballet de l'Opéra, et a remplacé par une jeune sauteuse, sans grâce et sans esprit, cette charmante Fanny Elssler.

CONCERT DE LA SOCIETE MUSICALE.

Dans sa quatrième séance, qui a eu lieu dimanche dernier, la *Société musicale* a fait entendre à ses nombreux auditeurs la grande et belle *sonate* en *ut* (dédiée à Kreutzer) pour piano et violon, de Beethoven, et l'admirable *quintetto* en *ré* de Mozart.

A en juger d'après l'accueil que ces deux chefs-d'œuvre ont reçu, il paraîtrait que la révolution produite par les concerts du Conservatoire et ceux de Valentino se ferait enfin sentir dans les salons, et que le moment n'est pas éloigné où l'éternelle romance et l'inamovible air varié seront détrônés par la sonate et le quatuor. Qu'il en soit ainsi! et que nos jeunes et dignes artistes reçoivent enfin le prix de leur courageuse persistance.

Voyons maintenant si les interprètes de Beethoven et de Mozart ont mérité les applaudissements qu'ils ont reçus.

La *sonate* a été dite par madame Wartel et M. Alard. Toutes ou pour ainsi dire toutes les pensées en ont été rendues avec précision, netteté et clarté. Madame Wartel n'a manqué ni de grâce ni de légèreté; mais, il faut bien le dire, nous avons désiré plus d'une fois cette mâle et chaleureuse énergie *litzènne* qui anime, qui vivifie tout. M. Alard, lui, a été expressif, passionné. Cependant, dans les phrases d'un caractère énergique, nous aurions voulu plus d'ampleur dans le son. Nous aurions encore voulu qu'il n'outrât point les *portamenti*. Ce glissé, ce *piaulement*, oserons-nous dire, ne nous semble pas de bon goût. Quand on est aussi heureusement organisé que M. Alard, on n'a pas besoin de recourir à des moyens factices; on les laisse aux âmes froides, aux charlatans. Les Baillot, les de Bériot s'en servent-ils?

Le *quatuor* a été exécuté par MM. Alard, Cuvillon, Croisille, Lenepveu et Chevillard.

Le premier morceau commence par un larghetto (3/4) de vingt et une mesures qui, vers la fin, se reproduit d'une manière ravissante. La basse entre seule par un dessin de quatre notes ascendantes (ré, fa, la, ré), et les quatre autres instruments achèvent la phrase ou le membre sur le deuxième temps de la quatrième mesure. Un membre de même structure suit et termine la période, puis vient un dialogue plus serré où les parties se répondent de mesure en mesure. Mais notez bien que les réponses des quatre instruments finissent toutes sur le deuxième temps et sont suivies d'un silence général sur le troisième. Pourquoi donc la basse, qui ne doit entrer que sur le premier temps de la mesure suivante, est-elle constamment entrée sur ce silence? Cette alternative de mesures binaires et de mesures ternaires a quelque chose de choquant qui blesse l'oreille et ne laisse pas à l'aise. Si cette considération n'a pas arrêté M. Chevillard, du moins le respect que tout artiste doit au plus beau génie qui fut peut-être en musique aurait dû avoir ce pouvoir. Cela nous étonne d'autant plus, que, tout le long du *quatuor*, M. Chevillard a montré une précision, une netteté, une intelligence rares. Si nous nous sommes permis de signaler cette erreur d'exécution, c'est que, l'année dernière, dans les salons de Petzold, le même artiste se l'était déjà permise.

L'adagio (3/4) a été parfaitement exécuté. C'est à qui l'emporterait dans la lutte ravissante que Mozart a engagée entre les cinq interlocuteurs. Nous saisissons cette occasion pour complimenter M. Croisille (premier alto) sur la manière délicate avec laquelle il a rempli son rôle.

Le *menuetto* n'a rien laissé à désirer. Attendez... Dans le trait qui commence le *trio* et qui se reproduit plusieurs fois, il nous a semblé que M. Alard restait un peu trop sur la noire qui le termine, et lui ôtait par là de sa légèreté aérienne. Ce qui nous l'a prouvé, c'est, dans la deuxième reprise, la reproduction du même trait, mais par la basse, que M. Chevillard a parfaitement rendu.

Dans le *finale*, ces messieurs ont cru devoir se dispenser de répéter la troisième reprise. Dans la quatrième, à l'endroit où Mozart emploie le style fugué, l'ensemble a laissé un peu à désirer. Du reste, ce morceau délicieux a été dit avec une légèreté et une coquetterie charmantes.

Somme toute, et malgré notre critique, nous disons avec plaisir que nos jeunes artistes ont tout-à-fait mérité le beau succès qu'ils ont obtenu.

Nouvelles.

*** *Robert-le-Diable* fait à l'Opéra de l'argent comme dans ses plus beaux jours. La dixième représentation de la reprise a produit, dimanche dernier, 9,415 fr., et les dix représentations donnent, jusqu'à ce jour, le chiffre énorme de 91,020 fr.

*** *Quelle différence y a-t-il entre un opéra comique et un vaudeville à airs nouveaux?* — Telle était la grave question dont M. Crosnier demandait avant-hier la solution à MM. les dilettanti en robes qui siègent à la Cour royale, et voici à quelle occasion : le théâtre de la Renaissance a obtenu du ministre le privilége de jouer des *vaudevilles avec airs nouveaux*, et en conséquence il fait représenter un ouvrage intitulé *Lady Melvil*, dont la musique est de M. Grisard; or M. Crosnier prétend que cet ouvrage n'est qu'un *opéra-comique* déguisé; et comme M. Crosnier a seul le droit de mettre au jour des opéras-comiques, il demande des dommages-intérêts à M. Antenor Joly, directeur du théâtre de la Renaissance.

Remarquez bien que ce n'est pas en l'année 1739 que ce débat a été sérieusement agité, mais bien en 1839, au dix-neuvième siècle, à une époque d'émancipation et d'abolition de priviléges, comme disent nos publicistes du jour. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que MM. Teste et Chaix d'Est-Ange se sont chargés d'établir une controverse sérieuse sur ce sujet devant la Cour royale, qui a remis à quinzaine le prononcé de son arrêt. Il nous semble que MM. les juges vont être bien embarrassés; car pour rendre un arrêt équitable il faudrait qu'en imposant à M. Antenor Joly l'obligation de ne pas jouer d'*opéras-comiques* sous le titre de *vaudeville*, on défendît à M. Crosnier de jouer des *vaudevilles* sous le titre d'*opéras-comiques*.

Dans tous les cas, pour condamner ou pour absoudre, le tribunal doit s'éclairer, et il n'a qu'un moyen de le faire, c'est de se transporter en corps aux représentations des deux théâtres.

*** *Bals de l'Opéra.* — On se souviendra long-temps du dernier bal de l'Opéra. Dès minuit la salle était comble. Dans la salle, dans les loges, en bas, en haut, dans les corridors, dans le foyer, partout la foule joyeuse, animée, haletante de plaisir. Plus de cinq mille personnes se pressaient dans cette immense enceinte magnifiquement décorée, éblouissante de lumières, de parures et de fleurs. On ne marchait pas, on se portait. Les riches et nombreux équipages qui attendaient à la porte de l'Opéra annonçaient que cette importante réunion était composée de l'élite de la société de Paris. Les danses, dirigées avec une admirable précision par Jullien, se sont prolongées jusqu'au jour. Sa nouvelle valse, *la Fauvette*, exécutée par lui sur la petite flûte, a obtenu un grand succès.

*** *Bals de la Renaissance.* — On regrettait, en voyant la vogue qu'attiraient les bals de la Renaissance, que le carnaval fût si court et que ce théâtre se restreignît à un nombre de bals si limité. Celui de dimanche dernier avait excité une telle affluence, qu'après plusieurs heures d'attente force a été à un grand nombre de personnes de se retirer sans avoir pénétré dans la salle. C'est pour répondre à un empressement aussi flatteur que l'administration s'est décidée

à donner un bal de plus qui aura lieu *ce soir, jeudi*, et qui ne laissera rien à regretter des plaisirs du précédent.

*** *Bals Musard.* — Il y aurait tous les jours bal chez Musard, que tous les jours la foule se presserait dans la salle éblouissante de la rue Vivienne. Le carnaval passe si rapidement qu'on veut jouir vite de ses plaisirs et de ses folies, et Musard est le dispensateur suprême des plaisirs du carnaval : ses bals masqués sont d'une splendeur et d'une gaieté sans égales. Il ne faut donc pas être étonné des succès prodigieux qui se sont attachés aux bals masqués de la salle Vivienne. Samedi prochain nouvelles jouissances, nouvelles folies.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — « M. Siran nous est revenu, et avec lui la grande et large musique de Meyerbeer et d'Halevy, avec lui la foule, avec lui les belles recettes. Dans la même semaine, nous avons entendu *la Juive* et *les Huguenots*, et les rôles d'Eléazar et de Raoul ont été un vrai triomphe pour notre premier tenor. » Il y a peut-être un peu d'exagération dans ces éloges adresses par un journal de Lyon au ténor Siran. Nous savons cependant que cet artiste est un des bons élèves sortis de l'école Choron, d'où sont sortis presque tous les chanteurs distingués qui soutiennent nos théâtres lyriques en province. Sans cette utile institution, il y aurait certainement plus d'une ville où la représentation d'un opéra serait aujourd hui impossible. Mlle Minoret, qui seconde dignement Siran, est aussi une des bonnes élèves de Choron. — Ce même journal termine son feuilleton par les réflexions suivantes que nous reproduisons volontiers : — « Un fait constant, c'est le succès toujours croissant qu'obtient, à Lyon comme à Paris, la partition de *la Juive*. Quand cet opéra parut, dans la capitale comme en province, les décors et les costumes semblèrent absorber exclusivement la musique ; mais dès qu'on eut fait connaissance avec le cortége et les cardinaux, avec les hommes d'armes et leurs cuirasses d'acier, avec le banquet et la tour enchantée, avec les pénitents de toutes couleurs, avec la place de Constance, sa cuve, son bûcher et sa foule, on se mit alors à écouter la musique jetée à travers tout ce terrible drame, et l'on fut comme étonné de la trouver, elle aussi, d'une expression tour à tour large, grandiose, sévère, passionnée, pleine de délicatesse, de charme, de variété et de mouvement, atteignant, selon la nécessité de la position, l'inspiration la plus élevée, et attestant toujours un profond sentiment dramatique. C'est une œuvre qui grandira encore, et nous devons cette justice au public de Lyon de dire qu'il commence déjà à l'apprécier à sa juste valeur, car les applaudissements qu'il a donnés aux dernières représentations de cet opéra s'adressaient certainement autant à la musique qu'aux acteurs. »

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Hambourg.* — On nous écrit du 14 janvier : « Au premier théâtre de notre ville, on s'occupe avec la plus grande activité de la mise en scène de l'opéra de *Guido et Ginevra*, ou *la Peste de Florence*, de M. Halevy, qui a été traduit en allemand, avec quelques légers changements que les dispositions de ce théâtre ont rendus nécessaires, par M. le docteur Fliegelmacher. Les nouveaux décors et costumes qui ont été faits pour cet opéra, ont coûté vingt mille marcs de banque, somme qui équivaut à environ 38,000 fr. Pour vous donner une idée du zèle que les artistes de notre premier théâtre mettent à bien exécuter leurs rôles dans les grands ouvrages, je vous dirai que M. Pfeilman et madame Walker, qui do vent remplir ceux de Guido et de Ginevra, ont fait, à leurs propres frais, un voyage à Paris exprès pour y voir représenter l'opéra de M. Halevy à l'Académie royale de Musique, et pour consulter ce célèbre compositeur sur l'exécution de quelques passages de la partition qui leur paraissaient offrir des difficultés particulières. C'est dans le commencement de mars qu'aura lieu la première représentation de *Guido et Ginevra*.

*** *Saint-Pétersbourg.* — La belle madame Pleyel, cette admirable pianiste que tout Paris connaît, vient d'arriver ici. Elle a donné son premier concert, et nous a fait entendre le septuor de *Hummel*, exécuté avec cette verve et cette intrépidité que parmi toutes les femmes pianistes elle possède seule. On assure que madame Pleyel doit se fixer ici pour donner des leçons, et redevenir artiste dans toute l'acception du mot.

*** *Rome.* — On lit dans le *Diario di Roma* du 8 janvier 1839 : « Dans l'église de Jésus et Marie presque tous les dimanches, pendant la saison d'hiver, à deux heures et demie après midi, ont lieu les exercices sacrés dirigés par monseigneur Nicolas Wiseman, recteur du collége anglais, dans le but d'y réunir les catholiques de sa nation résidents à Rome. Ces exercices sont toujours précédés de deux morceaux de musique sacrée des compositeurs célèbres de toutes nations, et qui sont exécutés par les plus habiles artistes de cette capitale.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

SCHERZO,

Par

S. THALBERG.

OEuvre 51. Prix : 7 fr. 50.

PUBLIÉE PAR TABEREAU.

GOMION. La Jeune Créole, fantaisie brillante et facile sur une romance de madame Laure Brice. . . . . 5 »
BRICE (Laure). Rêverie, romance. . . . . 2 »
— Le Départ du Corsaire, romance. . . . . 2 »
— La Jeune créole, romance. . . . . 2 »
— Pardonne-moi, nocturne. . . . . 2 »
— La même à une voix. . . . . 2 »
— Je suis discret, chansonnette. . . . . 2 »

PUBLIÉE PAR HENRY LEMOINE.

ROSENHAIN. Op. 14. Quatre romances sans paroles, piano. 5 »
— Op. 15. Morceau de salon, romance variée, piano. 6 »
RAVINA. Douze études de concert, piano (en 2 livres); chaq. 9 »
H. ROSELLEN Op. 18. Fantaisie sur la Parisina, piano. . 6 »
— 19. N° 1. Cavatine de Carafa variée, très facile, pour le piano . . . . . 4 »
— 19. N° 2. Cavatine de Paccini variée, très-facile, pour le piano . . . . . 4 »
— 20e Fantaisie brillante sur le ballet la Volière . . . . . 6 »
— 21e Grande Fantaisie brillante à 4 mains sur les plus jolis motifs de la Norma. . . . . 9 »
TH. MOZIN. Op. 2. Variations brillantes sur un thème original, piano. . . . . 6 »
MARCAILHOU. Grande valse du comte de Paris, piano. 5 »
— Constantine, grande valse, piano. . . . . 5 »
A. MOEKER. Op. 65. La Fête helvétique, divertissements, piano. . . . . 5 »
LEFÉBURE-WELY. Le départ pour la chasse, quadrille à quatre mains. 4 50
— Le retour de la chasse, quadrille à quatre mains. 4 50
PANOFKA. Op. 18. Fantaisie sur un air allemand, violon et piano. 7 50

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

LABARRE. Douze romances de l'Album 1839. — Les Deux Printemps. — Le Mont Saint-Michel. — Ne m'oubliez pas. — Les deux Amis. — Le Chant du matelot. — M'aimerez-vous autant. — L'archer Génois. — Sœur Marguerite. — La belle Fermière. — Tes regards cherchent Paris. — Les Prisonniers de guerre. — Les Berceuses, pour piano et guitare
MUSARD. Nouveaux quadrilles. — La princesse de Grenade, deux quadrilles, chaque. 4 50
— L'Elisire d'amore, un quadrille. 4 50
— Roberto d'Évreux, un quadrille. 4 50
Ces quadrilles sont pour piano, à 2 et à 4 mains, pour orchestre, quintette. Duos pour 2 flûtes, 2 violons, 2 clarinettes, 2 cornets à pistons.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 7 Février 1839. N° 6.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Monument de Beethoven. — Gluck, par Fétis. — A M. le prince ***, cinquième lettre. — Chronique dramatique. — Deuxième matinée offerte aux abonnés de la Gazette. — Nouvelles. — Annonces.

MONUMENT DE BEETHOVEN.

Persuadé qu'aucun de nos abonnés ne refusera de s'associer à la souscription pour le *monument de Beethoven*, nous leur envoyons à tous la brochure que nous avons publiée à nos frais, dans l'intention de consacrer le montant de la vente au profit de ladite souscription.

Les personnes qui voudraient ajouter au prix de la brochure une somme quelconque, pourront l'adresser au bureau de la *Revue et Gazette musicale*, qui en rendra un compte exact dans ses colonnes.

GLUCK.

(*Suite et fin.*)

Le bailli du Rollet écrivit alors à l'administration de l'Opéra pour lui proposer d'engager le célèbre musicien à venir monter son ouvrage à Paris. Sa lettre, dans laquelle il entrait dans beaucoup de détails sur le nouveau système de musique dramatique qui avait été adopté dans la composition de l'*Iphigénie*, fut insérée dans le *Mercure de France*, au mois d'octobre 1774. Ce fut le premier signal de la fameuse polémique des *Gluckistes* et des *Piccinistes*. Une autre lettre, écrite par Gluck lui-même au commencement de 1775, succéda à celle de du Rollet. Beaucoup d'opposition au projet d'une révolution musicale se rencontrait dans l'administration de l'Opéra; l'affaire traînait en longueur; on eut recours à la Dauphine, Marie-Antoinette, qui avai été élève de Gluck, et toutes les difficultés furent levées. Après de nombreuses répétitions d'une composition que les musiciens français d'alors ne parvinrent à exécuter qu'avec beaucoup de peine, *Iphigénie en Aulide* fut représentée pour la première fois à l'Opéra, le 19 avril 1774. Gluck était alors âgé de soixante ans; ainsi c'est dans l'âge où les hommes de talent voient ordinairement s'éteindre leur génie, que le sien brilla de son éclat le plus vif, et qu'il établit les bases les plus solides de sa réputation.

Cette musique vraie, pathétique, dont aucune autre jusque là n'avait donné l'idée, fit un effet prodigieux sur les habitués de l'Opéra. Le public français y trouvait ce qu'il recherchait alors au théâtre : la vérité dramatique et beaucoup de respect pour les convenances de la scène. Les vieux admirateurs de la musique de Lulli et de Rameau regrettaient, il est vrai, le bon temps où les chants de *Bellérophon*, d'*Amadis* et des *Indes galantes* charmaient leur jeunesse; mais ils étaient en petit nombre. Les querelles des Bouffons (en 1753) avaient disposé les esprits à croire qu'on pouvait faire de meilleure musique que la musique française de ce temps. Les littérateurs, qui, à cette époque, donnaient le ton en toutes choses, se firent les prôneurs d'une innovation qui était favorable à leurs prétentions (1); la haute société fit le reste : car la cour protégeait Gluck, et l'on devait être de l'avis de la cour. Après *Iphigénie* vinrent *Orphée* et *Alceste*, qui furent traduits sur les partitions italiennes. Gluck y fit les changements qu'exigeait son nouveau système dramatique; *Alceste* y gagna : il n'en fut pas de même d'*Orphée*. Il n'y avait point en France de

(1) « Toutes les musiques que je connais, écrivait l'abbé Arnaud, quelques jours après la première représentation d'*Iphigénie*, sont à celle de M. Gluck ce que les tableaux de genre sont aux tableaux d'histoire; ce que l'épigramme et le madrigal sont au poëme épique; jamais on ne donna ce caractère de magnificence et de grandeur

contralto pour chanter le rôle principal; il fallut transposer ce rôle et l'ajuster pour une *haute-contre*, ce qui ôtait à la musique le caractère de profonde mélancolie qui convenait si bien au sujet: c'était déjà un mal; mais ce n'était pas tout. Par un excès de complaisance pour Legros, l'acteur le plus renommé de cette époque, Gluck consentit à ajuster quelques traits de mauvais goût dans le rôle principal; ce qui est d'autant plus remarquable, que ce grand musicien n'avait jamais eu de ces sortes de faiblesses, même lorsqu'il écrivait en Italie.

Tel qu'il est, cet ouvrage est néanmoins encore un chef-d'œuvre; aussi obtint-il, ainsi qu'*Alceste*, un succès d'enthousiasme. La réputation de Gluck était si bien établie, qu'on n'osait plus prononcer le nom d'un autre musicien. C'était une espèce de délire; on sollicitait la faveur d'être admis aux répétitions de ses ouvrages, comme on aurait pu le faire pour le meilleur spectacle. Les répétitions générales d'*Orphée* et d'*Alceste* furent les premières qu'on rendit publiques en France. L'affluence qui s'y porta fut immense; on fut obligé de renvoyer plusieurs milliers de curieux. Ces répétitions n'étaient pas moins piquantes par les singularités de l'auteur, ses boutades et son indépendance, que par la nouveauté de la musique. C'est là qu'on vit de grands seigneurs, et même des princes, s'empresser de lui présenter son surtout et sa perruque quand tout était fini; car il avait l'habitude d'ôter tout cela, et de se coiffer d'un bonnet de nuit avant de commencer ses répétitions, comme s'il eût été retiré chez lui. Il avait donné, en 1775, le petit opéra de *Cythère assiégée*, qui eut peu de succès; l'abbé Arnaud dit, à propos de cet ouvrage, qu'Hercule était plus habile à manier la massue que les fuseaux. Les amateurs de la vieille musique française reprochaient à l'*Iphigénie* de Gluck d'être trop italienne, tandis que d'autres, initiés à la connaissance des œuvres de Jomelli, de Traetta et de Piccini, lui trouvaient le défaut contraire. Ces derniers, qui étaient en assez grand nombre et qui avaient quelque crédit, obtinrent qu'on fît venir Piccini à Paris, et qu'on le chargeât de la composition d'un opéra. Cet adversaire était plus difficile à vaincre que Rameau et Lulli; aussi Gluck ne put-il se défendre de montrer de l'humeur, quand il eut appris qu'on avait donné à son antagoniste l'opéra de *Roland* à faire concurremment avec lui; il était alors à Vienne, où il venait de terminer son *Armide* (en 1777). Il avait commencé le *Roland*, mais l'engagement de Piccini le fit renoncer à cet ouvrage, et il écrivit à ce sujet au bailli du Rollet, son ami, une lettre pleine d'expressions hautaines et dédaigneuses, qui fut insérée dans *l'Année Littéraire*, et qui devint une déclaration de guerre en forme (1).

Deux partis violents se formèrent aussitôt: les gens de lettres s'enrôlèrent dans l'un ou dans l'autre, et les journaux furent remplis tous les matins d'épigrammes, de bons mots et d'injures que les coryphées de chaque parti se décochaient (1). Les chefs des *Gluckistes* étaient Suard et l'abbé Arnaud; du côté des *Piccinistes* on comptait Marmontel, La Harpe, Ginguené, et jusqu'au froid d'Alembert. La plus haute société, les femmes du meilleur ton, entraient avec chaleur dans cette querelle grotesque. Les soupers, alors à la mode, réunissaient les antagonistes encore émus des impressions qu'ils venaient de recevoir au théâtre; ils devenaient une arène où l'on combattait avec chaleur pour des opinions mal définies; on y entendait pousser des cris inhumains, et tout y présentait à l'œil de l'observateur un spectacle plus curieux que celui pour lequel on disputait. Cet état de choses dura jusqu'en 1780, époque où Gluck retourna à Vienne; alors les esprits se calmèrent, et l'on comprit qu'il valait mieux jouir des beautés répandues dans *Armide* et dans *Roland* que disputer sur leur mérite.

Armide fut représentée le 3 mars 1777; son succès ne vérifia pas les prédictions de Gluck. Loin de faire tourner la tête aux habitants de Paris, cette pièce fut reçue d'abord avec froideur; il fallut du temps pour la comprendre; mais insensiblement on s'y accoutuma; chaque reprise qu'on en fit augmenta le nombre de ses partisans, et l'indifférence finit par se transformer en enthousiasme. Cette indifférence qui s'était manifestée aux premières représentations d'un

aux compositions musicales. » Le pauvre abbé savait de quoi il parlait.

(1) « Je viens de recevoir, mon ami (écrivait-il), votre lettre du 15 janvier, par laquelle vous m'exhortez à continuer de travailler sur les paroles de l'opéra de *Roland*; cela n'est plus faisable, parce que quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à M. Piccini, j'ai brûlé tout ce que j'en avais déjà fait, qui peut-être ne valait pas grand'chose, et en ce cas le public doit avoir obligation à M. Marmontel qu'on ne lui *fît* pas entendre une mauvaise musique. D'ailleurs je ne suis plus homme fait pour entrer en concurrence: M. Piccini aurait trop d'avantage sur moi; car outre son mérite personnel, qui est assurément très grand, il aurait celui de la nouveauté, moi ayant donné à Paris quatre ouvrages bons ou mauvais, n'importe: cela use la fantaisie; et puis je lui ai frayé le chemin, il n'a qu'à me suivre. Je ne vous parle pas de la protection: je suis sûr qu'un certain politique de ma connaissance (Carraccioli) donnera à dîner et à souper aux trois quarts de Paris pour lui faire des prosélytes, et que Marmontel, qui sait si bien faire des contes, contera à tout le royaume le mérite exclusif de M. Piccini. Je plains en vérité M. Hébert (directeur de l'Opéra) d'être tombé dans les griffes de pareils personnages, l'un amateur exclusif de musique italienne, l'autre auteur dramatique d'opéras prétendus comiques. Ils lui feront voir la lune à midi. »

Après avoir parlé avec enthousiasme de son *Armide* et d'*Alceste*, il ajoute: « Il faut finir, autrement vous croiriez que je suis devenu fou ou charlatan. Rien ne fait un si mauvais effet que de se louer soi-même, cela ne convenait qu'au grand Corneille; mais quand Marmontel ou moi nous nous louons, on se moque de nous et on nous rit au nez. Au reste vous avez raison de dire qu'on a trop négligé les compositeurs français; car, ou je me trompe fort, je crois que Gossec et Philidor, qui connaissent la coupe de l'opéra français, serviraient infiniment mieux le public que les meilleurs auteurs italiens, si on ne s'enthousiasmait pas pour tout ce qui a l'air de nouveauté. »

(1) Le *Journal de Paris*, la *Gazette de littérature*, le *Mercure* et *l'Année littéraire*, furent remplis, pendant plus de deux ans, d'une foule d'articles satiriques dont l'abbé Arnaud, Suard, La Harpe, Marmontel et Framery étaient les auteurs. L'abbé Leblond a réuni toutes ces pièces dans un volume qui a pour titre: *Mémoires pour servir à la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*. Paris 1781, in-8° de 491 pages. Parmi les anecdotes qui s'y trouvent, celles-ci pourront faire juger de la disposition d'esprit des antagonistes:

« On donnait la semaine dernière à l'Opéra *Alceste*, tragédie de M. le chevalier Gluck. Mademoiselle Levasseur jouait le rôle d'Alceste; lorsque cette actrice, à la fin du second acte, chanta ce vers sublime par son accent: *Il me déchire et m'arrache le cœur*, une personne s'écria: *Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles!* Son voisin, transporté par la beauté de ce passage et par la manière dont il était rendu, lui répliqua: Ah! monsieur, quelle fortune si c'est pour vous en donner d'autres! (Journal de Paris, 1777.) — Savez-vous, disait quelqu'un (l'abbé Arnaud) à l'amphithéâtre, que Gluck arrive avec la musique d'*Armide* et de *Roland?* — De Roland! dit son voisin, mais M. Piccini travaille actuellement à le mettre en musique! — Eh bien! répliqua l'autre, tant mieux, nous aurons un *Orlando* et un *Orlandino*. — On sait que les détracteurs de Gluck le logeaient rue du *Grand Hurleur*; ceux de Piccini indiquaient son adresse *rue des Petits Chants*.

ouvrage si plein de charme n'est pas un des événements les moins singuliers de l'histoire de l'art : peut-être ne fut-ce que l'étonnement d'y trouver des chants qu'on n'attendait pas du génie énergique de Gluck.

Il n'en fut pas de même d'*Iphigénie en Tauride*; tout Paris fut entraîné par cette merveille d'expression dramatique; les ennemis de l'auteur furent même forcés de garder le silence. Quel moyen, en effet, de disputer contre de pareilles beautés, contre ce magnifique premier acte, contre ce *sommeil d'Oreste*, et contre tant de créations répandues à pleines mains dans cette belle production? Cependant Gluck était âgé de soixante-cinq ans lorsqu'il l'écrivit. Son rival Piccini avait aussi composé une *Iphigénie en Tauride;* mais, malgré les beautés réelles qu'on y trouve, cet ouvrage ne put lutter contre celui de Gluck, et la victoire demeura à celui-ci.

Le peu de succès d'*Écho et Narcisse*, dernière composition de ce grand artiste, ne put nuire à sa renommée trop bien établie. Il avait projeté d'écrire l'opéra des *Danaïdes*, pour terminer sa carrière; mais une attaque d'apoplexie, qui diminua sensiblement ses forces, le fit renoncer à cette entreprise; il confia le poëme à Salieri et retourna à Vienne, où il jouit encore pendant quelques années de sa renommée et de l'aisance qu'il avait acquise par ses travaux. Une seconde attaque d'apoplexie l'enleva à ses amis et à l'art musical, le 25 novembre 1787. Il laissait à ses héritiers une fortune de six cent mille francs.

Un instinct, qu'il serait difficile d'analyser, indique à tous les hommes fortement organisés la position la plus favorable au développement de leurs facultés. C'est ce même instinct qui fit désirer à Gluck d'écrire pour l'Opéra français. Il sentait que c'était là que son système de vérité dramatique serait le mieux accueilli, et qu'il pourrait s'y livrer avec le plus d'abandon. Il savait que les Français étaient ce qu'ils sont encore aujourd'hui, c'est-à-dire moins sensibles aux beautés de la musique en elle-même, qu'à son application dans l'action scénique, et qu'ils sacrifiaient volontiers les jouissances de leur oreille à celles de leur raison. Or, cette disposition, si nécessaire pour goûter la musique de Gluck, il ne la trouvait qu'en France. Tout en rendant justice à la force de son génie, les Italiens, et même les Allemands, ne pouvaient se soustraire aux conséquences de leur conformation, ni oublier que la musique était plutôt pour eux un plaisir des sens qu'une récréation de l'esprit. Cette musique, ils la voulaient dominante, et non point accessoire de l'action tragique, comme Gluck la fit quelquefois. Ils avouaient volontiers que ce grand musicien composait le récitatif mieux qu'aucun autre; mais ils lui reprochaient de le multiplier à l'excès, et de briser souvent la phrase musicale en faveur de la poétique. Le soin qu'il a pris de développer dans l'épître dédicatoire de l'*Alceste* italienne les principes qui l'avaient guidé dans la composition de cet ouvrage, prouve qu'il avait reconnu la nécessité de justifier son système auprès de ses compatriotes.

J'ai dit que les Français seuls rendirent d'abord justice à ce grand homme; le pays qui l'avait vu naître ne montra pas seulement de l'indifférence pour sa musique, des critiques amères y furent publiées sur les inventions qui s'y trouvaient : on crut les flétrir en disant *qu'elles n'étaient bonnes que pour des Français*. L'un des antagonistes les plus ardents de la musique de Gluck fut le savant Forkel, dont l'esprit sec et pédant était incapable de juger de ce qui tient à l'imagination et à la poétique de la musique. A propos de la publication d'une brochure qui parut à Vienne, en 1775, sur la révolution musicale opérée par Gluck (1), il inséra dans le premier volume de sa *Bibliothèque d musique* (1), une longue dissertation où il attaqua sans ménagement le génie du grand artiste. Aux raisons qu'il donne pour soutenir son opinion, il est évident qu'il n'avait pas aperçu ce qu'il y avait de neuf et d'inventé dans l'objet de ses dénigrements.

Ce fut encore un homme de lettres qui, le premier, comprit en Allemagne le mérite du célèbre compositeur. Wieland, à la même époque où Forkel publiait sa diatribe, s'exprimait ainsi sur le même sujet : « Grâce au génie puis-» sant du chevalier Gluck, nous voilà donc parvenus à l'é-» poque où la musique a recouvré tous ses droits : c'est lui, » et lui seul, qui l'a rétablie sur le trône de la nature, d'où » la barbarie l'avait fait descendre, et d'où l'ignorance, le » caprice et le mauvais goût la tenaient jusqu'à présent » éloignée. Frappée d'une des plus belles maximes de Pi-» thagore, *il a préféré les Muses aux Sirènes* (2), il a substi-» tué à de vains et faux ornements cette noble et précieuse » simplicité qui, dans les arts comme dans les lettres, fut » toujours le caractère du vrai, du grand et du beau. Eh! » quels nouveaux prodiges n'enfanterait pas cette âme de » feu, si quelque souverain de nos jours voulait faire pour » l'Opéra ce que fit autrefois Périclès pour le théâtre d'A-» thènes! » L'admiration si bien exprimée par le littérateur allemand ne trouva point d'échos parmi les musiciens de la Germanie, pendant le reste du dix-huitième siècle. Vienne, témoin des premiers triomphes de Gluck, continue même à se montrer insensible à sa gloire; mais l'Allemagne du nord est revenue de ses préjugés, et proclame aujourd'hui le nom de Gluck comme un de ceux dont elle s'honore le plus.

Dans le vrai, les compatriotes de Gluck goûtèrent peu sa nouvelle manière, et ce fut surtout ce motif qui lui fit désirer de travailler pour l'Opéra français. Il lui avait suffi de jeter les yeux sur les partitions de Lulli, de Rameau et de leurs imitateurs, pour voir que c'était par leurs qualités dramatiques que ces auteurs avaient réussi. Le récitatif de Lulli était de la déclamation notée, et cette déclamation occupait une grande place dans les ouvrages de ce vieux musicien. Rameau se distinguait surtout par la beauté de ses chœurs, et les chœurs entraient pour beaucoup dans le système de Gluck. Tout lui faisait donc pressentir que la France serait le théâtre de sa gloire, et il ne se trompait pas. D'ailleurs, les littérateurs, qui devaient appuyer son système, étaient sans influence à Vienne, et dictaient les arrêts du goût à Paris. Ils contribuèrent beaucoup à donner de l'éclat à ses succès dans cette dernière ville, mais peut-être lui furent-ils quelquefois nuisibles. Loin de chercher à modérer ses idées, ces gens de lettres le poussèrent sans cesse vers l'expression dramatique, à laquelle ils voulaient que tout fût sacrifié. C'est sans doute à ces amis imprudents qu'il faut attribuer l'exagération dans laquelle il tombe en plusieurs endroits. Cette exagération se fait remarquer à la multitude de phrases courtes de mélodie qu'il a introduites au milieu de son récitatif, et qui, sans être des airs, empêchent qu'on ne sente le commencement des airs véritables, et jettent de la monotonie dans le développement des scènes.

Les progrès constants de quelques parties de l'art musical, surtout de l'instrumentation et de la variété des formes, ont dû faire vieillir les compositions de Gluck sous de certains rapports; mais pour juger du mérite de ses ouvrages, il ne faut pas les comparer avec les produits d'une époque

(1) *Ueber die Musik* des Ritters Christoph von Gluck, etc. 1775. In-8°.

(1) *Musikalisch-Kritische Bibliothek*, von Johann Nicolaus Forkel, t. I, p. 53.

(2) Ces mots ont été placés comme devise au bas du portrait de Gluck.

de l'art plus avancée que celle où il a vécu; il faut voir en quel état il a trouvé cet art, ce qu'il a fait pour le perfectionner, et surtout ne pas oublier qu'il s'était renfermé dans les conditions du système d'expression dramatique. On peut ne pas aimer ce système, et l'on conçoit que les amateurs passionnés de la musique purement italienne n'en éprouvent que du dégoût; mais une fois le système admis, on est forcé d'avouer que Gluck a déployé une supériorité, une force d'invention, dont rien n'avait donné l'idée avant lui, et qui n'a point été égalée en son genre. Quel est le musicien assez éclairé pour n'avoir point de prévention, qui refusera son admiration à la grandeur qui brille dans le dessin des rôles d'Agamemnon et de Clytemnestre? Qui sera insensible à des mélodies expressives, telles que: *Armez-vous d'un noble courage; Par un père cruel à la mort condamnée; Alceste, au nom des dieux?* Qui n'éprouvera les plus vives émotions aux accents passionnés d'*Alceste*, aux voluptueuses cantilènes d'*Armide*, aux tourments si bien exprimés d'*Oreste*, aux regrets touchants d'*Orphée?* Qui ne voudra rendre hommage à la vaste raison qui domine toujours la création mélodique, sans nuire à la verve de l'inspiration? Les beautés répandues dans les partitions de Gluck sont de tous les temps, pour qui cherche dans la musique autre chose que des formes éphémères, que le temps engloutit.

Ces beautés, il est vrai, ne sont pas sans mélange. On a reproché à Gluck avec raison de chanter quelquefois péniblement, de manquer de variété dans ses tours de modulation, et d'avoir évité avec affectation le développement des formes musicales. Il faut l'avouer, ces reproches ne sont pas dénués de fondement. Soit système, soit qu'on ne puisse posséder une qualité éminente qu'aux dépens de quelque autre, il est certain que les mélodies des airs de Gluck sont quelquefois communes, qu'il y néglige trop la période, et que, lorsqu'il n'a pas quelque grande catastrophe à peindre ou quelque sentiment énergique à exprimer, il tombe dans la monotonie. Mais il rachète ces défauts par de si grandes qualités, qu'ils ne sauraient porter atteinte à sa renommée. Gluck n'était pas harmoniste correct, mais il avait le génie de l'harmonie. Son orchestre est souvent écrit avec un embarras apparent, et cependant il produit toujours de l'effet. On ne connaît de lui qu'un morceau de musique d'église; c'est un *De profundis* qui a eu de la réputation, mais qui n'est que médiocre.

Deux choses sont remarquables dans les épîtres que Gluck a mises en tête de ses partitions d'*Alceste*, de *Pâris et Hélène*, et dans toute sa correspondance: l'une est l'amertume qui perce à chaque phrase sur les critiques dont sa nouvelle manière avait été l'objet; l'autre, la naïveté d'amour-propre à laquelle il s'est toujours abandonné, et qu'il a laissé voir dans toutes les occasions. Il n'y a guère d'homme de génie qui n'ait le sentiment de sa supériorité; ceux qui affectent de la modestie et qui repoussent les éloges, obéissent plutôt aux convenances sociales qu'au témoignage de leur conscience; mais il y a des bornes qu'on ne peut franchir dans l'expression de la bonne opinion qu'on a de soi-même, et Gluck ne les connut jamais. Son langage prenait souvent la teinte d'un orgueil insupportable, surtout lorsqu'il s'agissait d'un rival. Les éloges des gens de lettres avaient fini par ajouter à ses dispositions naturelles la conviction que son genre était non seulement le meilleur, mais le seul admissible. « Vous me dites, écri-
» vait-il au bailli du Rollet, que rien ne vaudra jamais
» *Alceste*; mais je ne souscris pas encore à votre prophétie.
» *Alceste* est une tragédie complète, et *je vous avoue qu'il*
» *manque très peu de chose à sa perfection;* mais vous
» n'imaginez pas de combien de nuances et de routes diffé-
» rentes la musique est susceptible. L'ensemble de l'*Ar-*
» *mide* est si différent de celui de l'*Alceste*, que vous croi-
» riez qu'ils ne sont pas du même compositeur; aussi ai-je
» employé le peu de suc qui me restait pour achever l'*Ar-*
» *mide;* j'ai tâché d'y être plus peintre et plus poëte que
» musicien; enfin, vous en jugerez si on veut l'entendre. Je
» vous confesse qu'avec cet opéra j'aimerais à finir ma car-
» rière; il est vrai que pour le public il lui faudra au moins
» autant de temps pour le comprendre qu'il lui en a fallu
» pour comprendre l'*Alceste*. Il y a une espèce de délica-
» tesse dans l'*Armide* qui n'est pas dans l'*Alceste;* car
» j'ai trouvé le moyen de faire parler les personnages *de*
» *manière que vous connaîtrez d'abord à leur façon de*
» *s'exprimer, quand ce sera Armide qui parlera ou une*
» *suivante*, etc. » Il faut plaindre un grand artiste qui montre tant de faiblesse pour ses productions, et qui n'a pas la force de rendre à ses rivaux plus de justice que Gluck ne le fit à l'égard de Piccini.

Outre les deux partitions d'*Alceste* et de *Pâris et Hélène*, qui ont été publiées avec des paroles italiennes, la première en 1769, et la seconde l'année suivante, on vit aussi paraître à Londres l'*Orphée* en italien, et vers le même temps à Paris six ariettes et l'ouverture de *la Rencontre imprévue*, opéra-comique que Gluck avait donné au théâtre de la cour à Vienne. Les partitions d'*Iphigénie en Aulide*, d'*Alceste*, d'*Orphée*, d'*Armide*, d'*Iphigénie en Tauride*, de *Cythère assiégée*, et d'*Écho et Narcisse*, furent publiées par Deslauriers dans les années où ces ouvrages furent représentés pour la première fois. Ces partitions sont remplies d'incorrections et fort incommodes pour l'accompagnement.

En 1815, Schlesinger a fait paraître à Berlin *Iphigénie en Tauride* et l'*Orphée* avec des paroles allemandes et françaises; depuis ce temps on a fait plusieurs autres éditions allemandes des opéras de Gluck qui ont été représentés en France. Quant à ses ouvrages italiens, ils se trouvent en manuscrit dans plusieurs grandes bibliothèques de la France et de l'Allemagne. FÉTIS (1).

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

CINQUIÈME LETTRE.

MM. Baermann et mademoiselle Pauline Garcia. — La chansonnette. — M. Lefebure-Wely. — M. Artot. — Madame Polmartin. — L'auteur de la Marseillaise.

Plusieurs personnes, frappées de l'incommensurable longueur de mon nom, ont été tout étonnées, prince, de le voir réduit à une seule syllabe dans ma dernière lettre. Je leur dois, ainsi qu'à vous, une explication sans laquelle la postérité serait peut-être fort embarrassée à mon égard, quand il s'agira de me distribuer la somme d'éloges ou de blâme qui doit me revenir pour mes annales artistiques du temps présent. A l'époque mémorable où, dans l'assemblée nationale, chaque député noble s'empressa d'abdiquer titres et nom historique, un journaliste écrivit dans sa feuille: M. Riquetti a monté à la tribune et a prononcé ce discours qui a produit la plus vive impression... etc. Eh! malheureux, lui dit le lendemain Honoré-Gabriel Riquetti, comte de Mirabeau, vous avez dérouté toute l'Europe avec ce nom de Riquetti!

Si je n'ai point l'amour-propre méridional de ce noble et fameux tribun, je me sens au moins autant d'impatience, lorsque je suis obligé d'apposer ma signature au bas d'un écrit

(1) Cet article est extrait du quatrième volume de la Biographie des musiciens, ouvrage fort curieux dont le cinquième volume vient de paraître.

quelconque, que l'ex-empereur des Français en éprouvait à signer ses lettres et ses nombreux décrets. S'il vous est tombé sous les yeux quelque autographe de cet illustre aventurier, vous avez dû voir que sa main, interprète de sa pensée rapide, formait à peine les cinq premières lettres du nom de Bonaparte, et tout au plus les trois premières de celui de Napoléon. Je me crois donc suffisamment autorisé par un pareil exemple, et une foule d'autres que je pourrais vous citer, à signer mes lettres Schob. au lieu de Schobœrlichneraasfeldenberg.

Je vous dirai que nous avons eu peu de choses nouvelles dans la semaine qui vient de s'écouler, si ce n'est le concert donné par la *Gazette musicale* à ses abonnés, dont il sera parlé sans doute dans cette feuille. Les trois *lions* du monde musical parisien en ce moment y ont figuré, et ont eu les honneurs de cette brillante matinée. Vous avez deviné que je veux parler des deux *Baermann* et de l'intéressante sœur de la *diva* Malibran. Il y a quelque chose de magique dans la réunion de ces trois noms; et comme l'on est forcé de partager son admiration entre le Père et le Fils, le Saint-Esprit de ce trio divisé semble nous être représenté par la blanche *Pauline Garcia*, et réclamer à juste titre un tiers de l'enthousiasme religieux et des applaudissements unanimes excités par cette trinité musicale.

Le Français, qui est *né malin*, comme vous le savez, et qui a le reproche à se faire d'avoir *créé le vaudeville*, aime beaucoup les contrastes : il a couru ces jours passés au bal du théâtre de la Renaissance pour entendre un galop accompagné par quarante tambours. Est-ce pour y chercher un souvenir de sa gloire militaire? pour s'exciter, se préparer à soutenir la Belgique? ou pour faire diversion à la musique céleste que lui ont fait entendre MM. Baermann, Duprez et mademoiselle Pauline Garcia? Je ne sais. Quoi qu'il en soit, je ne pense pas qu'il ait donné par là une preuve de la sensibilité de son oreille et de sa bonne organisation musicale. C'est toujours des vaudevillistes que viennent les tentatives, il faut le dire, de ramener le public français au barbarisme, au vandalisme en musique.

Un monstre dans Paris croît et se fortifie,
Bâtard du vaudeville et de la mélodie.

Cet avorton dramatique, la chansonnette, puisqu'il faut l'appeler par son nom, s'est implantée dans nos théâtres secondaires, grandit, et y tient maintenant la place d'une pièce dans l'ordre du spectacle. Pour qu'elle ait du succès, il faut qu'elle soit *entrelardée* de monologues et de dialogues, et qu'il s'y trouve le moins de musique possible. Il est de rigueur aussi qu'elle soit chantée par MM. Achard et Levassor. Ce sont, en ce moment, les deux héros de la chansonnette. Dans plusieurs maisons aristocratiques où l'on s'imagine que l'on aime la musique, mais surtout dans un concert de la moyenne propriété, la chansonnette dite, jouée, racontée, *mimée* par Achard ou Levassor, est de rigueur; et une séance musicale sans cela, pour certains auditoires, serait comme un violon sans âme, comme un ministre de l'intérieur sans fonds secrets, comme un compositeur italien forcé d'écrire un air pour une *prima donna* dans lequel il n'y aurait pas *la mia felicita*.

L'organiste de Saint-Roch, M. Lefebure-Wely, jeune artiste qui a devant lui un bel avenir, a donné un concert, le 1er février, dans les salons de M. Petzold, dans lequel on a entendu MM. Benazet sur le violoncelle, M. Triébert sur le hautbois, et mesdames Wideman, Barthelemy et Chérie Couraud pour la partie vocale. On remarque avec plaisir que madame Wideman n'exploite plus exclusivement dans les concerts son *invincible timidité*, dont on parlait à la ronde, et, presque exclusivement, les quelques belles cordes de contralto qu'elle a dans la voix. Elle a chanté un air de *Marino Faliero*, de Donizetti, avec éclat et plus de sûreté qu'à l'ordinaire. Mademoiselle Barthelemy a chanté convenablement un air de *Robert-le-Diable*. Nous voudrions bien pouvoir en dire autant de mademoiselle Chérie Couraud, jeune et belle personne qui a dit une grande scène intitulée *Clary*, composée et accompagnée par M. Adam; mais, mais, mais, mais....

Les mais à cet égard ne finiraient jamais.

Le bénéficiaire nous a fait entendre une fantaisie suisse de sa composition sur le poïkilorgue, ou orgue expressif, de M. Cavailié. L'instrument, le morceau et la manière on ne peut mieux nuancée avec laquelle il a été exécuté ont fait le plus grand plaisir; mais ce sont surtout les chansonnettes de l'*Ivrogne* et de l'*Entr'acte au Paradis*, musique de M. Max, consistant en un fron-fron de huit ou douze mesures, qui ont produit un effet miroboland. Il est vrai de dire que Levassor est un ravissant comédien de chansonnettes, et qu'il dériderait l'homme le plus triste de France et de Navarre. Son compétiteur Achard pour les scènes comiques et soi-disant musicales, avait la veille, au théâtre des Variétés, dans une représentation à bénéfice, chanté aussi une chansonnette, car la chansonnette et la coalition sont les deux choses qui occupent le plus en ce moment les habitants de Paris. Le sujet de cette œuvre musicale n'est autre chose qu'un *malin* se livrant avec une prolixité infiniment prolongée à l'intempérance, à l'exubérance de son langage populaire; le tout avec refrain musical de quelques mesures.

Dans la même représentation, et voilà pourquoi je vous parle de cette solennité dramatique, se sont fait entendre mademoiselle Olivier, jeune actrice de ce théâtre, élève de M. Bordogni, et le jeune Bernardin, violoniste de dix à onze ans, qui ont tous deux un bel avenir musical en perspective. Quelqu'un de nos théâtres lyriques sera probablement bientôt abordé par mademoiselle Olivier; quant au jeune Bernardin, qui nous a fait entendre un air de M. de Bériot, c'est un de ces talents précoces qui n'ont rien de ces enfants semblables aux arbustes cultivés en serre chaude qui meurent avant le temps. Il y a en lui santé, calme et force suffisante pour fournir une belle carrière d'artiste. Et à propos d'enfants qui tiennent ce qu'ils promettent, cela me fait penser à vous parler d'un autre violoniste arrivé au faîte de la réputation, quoique jeune encore, et qui vient chercher dans Paris la consécration de la renommée qu'il s'est déjà acquise en Allemagne, en Angleterre et en Russie. M. Artot, qui, tout jeune encore, obtint le premier prix de violon au Conservatoire, est un de ces musiciens excentriques, exceptionnels, qui ont en eux le démon de leur art. Il ne considère point le violon comme un instrument brillant et bavard seulement, mais comme l'interprète des pensées touchantes, des nobles élégies que nous avons au fond de l'âme, et qu'il y va chercher pour émouvoir profondément ses auditeurs comme il s'émeut lui-même en faisant parler, prier, pleurer son violon, qui, alors, lui fait éprouver une violente perturbation physiologique et le jette comme hors de lui-même. C'est une chose curieuse et intéressante, par le temps des idées positives et toutes matérialistes où nous sommes, que cette profonde conviction de l'art, cette impressionnabilité qui n'est le partage que d'une nature exquise et élevée. Mais voilà que les industriels qui, sous le nom de directeurs, exploitent les grandes salles de spectacle dans lesquelles voudrait se faire entendre le jeune artiste à qui un vaste vaisseau est nécessaire pour la voix sonore et puissante de son violon, voilà, dis-je, que ces messieurs lui opposent des objections, des obstacles. Espérons que ces difficultés seront bientôt aplanies, et que les applaudissements des vrais connaisseurs le dédommageront de toutes ces tracasseries.

Madame Polmartin, l'une des pianistes les plus distinguées de Paris, ne craint point les inconvénients de ces artistes qui aspirent aux suffrages universels. Réunissant chez elle une fois l'an tout ce qu'il y a de dilettanti choisis pour la musique instrumentale dans la haute fashion, elle donne une matinée musicale comme expression de son respect religieux au génie de Beethoven qui, pour elle, est le dieu de la musique. Dans la séance que cette aimable prêtresse de Beethoven a offerte à ses habitués annuels, elle s'est fait remarquer par la verve, le fini et le brillant de son exécution. Ce n'est pas cependant son dieu qui a été le plus célébré par elle, car il ne s'est manifesté dans cette petite fête musicale que par un finale *ajusté* à un trio de Schubert qui renferme un *scherzo* du plus délicieux effet. Le beau concerto en *ut* dièze mineur de Ferdinand Ries, l'élève, l'ami, et comme le fils de Beethoven, a été, pour madame Polmartin une occasion de montrer comment elle aborde avec audace et fait avec netteté les traits les plus difficiles. Sa manière intime, délicate et profondément sentie de phraser le chant est comme un souvenir palpitant de Thalberg.

Il n'est pas inutile que vous sachiez, prince, que Lons-le-Saulnier est une des villes de France qui comprend le mieux les progrès de l'art musical. L'enseignement populaire et gratuit y est depuis long-temps en activité et fort encouragé; et le conseil municipal vient de voter des fonds pour ériger en cette ville une statue à Rouget de Lisle, auteur de l'hymne national de *la Marseillaise*, qu'il écrivit à Strasbourg étant alors officier d'artillerie en garnison dans cette ville. Certes, c'est une heureuse et belle pensée que de transmettre par la statuaire à la postérité les traits de l'homme qui a eu la plus heureuse inspiration musicale qu'aucune révolution ait fait éclore. Le *Chant du Départ* et le *Chant du Retour* de Méhul, peuvent seuls lui être comparés. Nul général de la république, nul maréchal de l'empire n'a fait gagner autant de batailles aux armées françaises que le chant formidable qui, seul, a immortalisé le nom de Rouget de Lisle; et la ville de Lons-le-Saulnier fait une noble et patriotique action qui aura du retentissement en France en rendant ce juste hommage à l'auteur de *la Marseillaise*.

Cette question patriotique sera sans doute mal accueillie par M. le ministre de l'intérieur, absorbé qu'il est par ses préoccupations de budget et de portefeuille; et puis, M. de Montalivet ne comprend la musique que par les commis qui l'entourent, et ces messieurs sont bien capables de confondre *la Marseillaise* avec le *Chant du Départ*, dont nous venons de parler. Or comme le *Chant du Départ* a été déclaré horriblement séditieux et défendu en vertu de la loi... ma foi, je ne sais plus laquelle, une loi de M. Gisquet, je crois, M. ministre de l'intérieur et des beaux-arts pourrait fort bien s'opposer au projet d'élever une statue à l'auteur de *la Marseillaise*, de ce chant qui inspire l'amour de la patrie et la haine de l'étranger, de ce chant qui pousse aux révolutions, au départ pour la Belgique, à la propagande, comme disent ces messieurs. *La Marseillaise* et le *Chant du Départ* étant donc tout un pour M. le ministre, et cette dernière mélodie si noble et si inspirée de l'illustre Méhul pouvant devenir, par une impertinente allusion, le chant du cygne ministériel, il est probable que M. de Montalivet dira au conseil municipal de Lons-le-Saulnier : — Messieurs, on n'élèvera jamais un statue à l'auteur de *la Marseillaise* ou *Chant du Départ* tant que je serai ministre; et les membres dudit conseil pourront alors reproduire cette réponse, connue, respectueuse et spirituelle, dont le premier mot, j'en suis convaincu, flattera M. de Montalivet : — Monseigneur, nous attendrons.

Agréez, prince, l'assurance de ma haute considération, etc. Jacques Schob.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le Théâtre-Français a bien tort de jouer si souvent des comédies écloses du ministère de l'intérieur; le ministère de l'intérieur a bien tort de faire des comédies, il n'a pas le droit de faire de l'esprit en plein théâtre; il a déjà fait jouer une comédie de madame de Senan, qui était bien la plus insipide rimaillerie qui fût au monde. Maintenant, après le tour de madame, c'est le tour de monsieur. M. Jules de Vailly, dans une ardeur ultra-philosophique, s'est mis à attaquer les comités de bienfaisance; il a voulu nous démontrer que ces honnêtes gens qui prennent sur eux toutes les peines, tous les chagrins, toutes les déceptions de la charité publique, étaient aussi dangereux que la coalition des 213; il eût été question de M. Thiers, de M. Guizot, de M. Odillon-Barrot, que le ministère de l'intérieur n'eût pas été plus furibond. Voici, au reste, la fable insipide qu'il a composée à ce sujet.

Quatre ou cinq personnages des plus ridicules se réunissent dans une maison pour abuser à leur profit des aumônes que verse entre leurs mains la confiance publique. Au lieu de soulager les pauvres, comme c'était leur devoir, ces messieurs et ces dames s'amusent à se donner à eux-mêmes des bals, des fêtes et des concerts. Ces concerts qui sentent le gibet font beaucoup rire ces messieurs et ces dames. L'un de ces messieurs possède un sien neveu qui est très mauvais sujet, et dont il veut faire un philanthrope; l'une de ces dames s'appelle madame Reynauld; cette madame Reynauld est veuve, elle est très riche, elle aime le nouveau philanthrope, le jeune homme; elle fait si bien qu'elle pousse M. Arthur à donner aux pauvres 50,000 fr.: c'est toute sa fortune. L'oncle de M. Arthur voyant son neveu si prodigue s'emporte à outrance, et déshérite ce coquin de neveu, alors la dame l'épouse. Et voilà mot pour mot toute cette insipide histoire, sans esprit, sans talent, sans style, sans invention, d'une moralité équivoque, sortie toute fraîche du comité *de censure*, écrite avec l'encre de la censure, et qui n'a pas rencontré d'autre censeur que le public.

Ceci est, au reste, le seul produit dramatique de la semaine; c'est tant mieux et tant pis.

SECONDE MATINÉE DE CHAMBRE

OFFERTE AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE.

L'événement musical le plus curieux, le plus intéressant de la semaine, du mois, de l'année même, est sans contredit, le concert qui a été donné dimanche passé aux abonnés de la *Revue et Gazette musicale*, dans les salons de M. Pape. La musique sérieuse et ancienne qu'on y a entendue a semblé à l'auditoire nombreux et brillant qui s'était empressé d'accourir à cette solennité musicale, noble, touchante, belle et toute empreinte de fraîcheur, comme les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine nous paraissent pleins de jeunesse devant le drame bizarre et féroce qui n'a fait qu'apparaître et qui n'est déjà plus.

Les frères Tilmant, MM. Lenepveu et Placet sont entrés en matière par un quatuor de Mozart, avec cet ensemble, ce fini, cette verve d'exécution qui les distingue. L'*andante*

de ce bel œuvre de l'auteur de *Don Juan* a surtout été chanté par le premier violon d'une manière exquise; puis Duprez et mademoiselle Pauline Garcia sont venus nous dire un beau duo de l'*Orphée* de Gluck qui avait tout l'attrait de la nouveauté pour les trois quarts de l'auditoire. C'était chose curieuse à observer que l'étonnement produit par cette musique vraie, passionnée, dramatique, et surtout si difficile à exécuter pour lui conserver son style. On ne peut faire un plus bel éloge de Duprez que de dire qu'il chante cette musique comme Garat la chantait.

MM. Baermann, dans un duo de clarinette et de *corno di bassetto* de Mendelsohn, ont produit un effet difficile à décrire. Il est impossible de se faire l'idée, lorsqu'on n'a pas entendu ces deux artistes si remarquables, d'une exécution aussi intime, aussi fondue, aussi finie. La clarinette de M. Baermann semblait le ténor le plus suave, le plus hardi, le plus exercé dans l'art du chant, Rubini enfin, unissant sa voix brillante à la voix d'un puissant contralto dont Pasta ou Malibran nous ont laissé le souvenir. Et voilà qu'à ce souvenir de Malibran, si triste, si douloureux, vient se mêler la douce certitude de la voir renaître. Oui, nous avons dans Pauline Garcia, sa sœur, ces mêmes facultés musicales, si brillantes, si riches, si originales: c'est la même organisation vocale, c'est ce mélange shakspearien du tragique et du comique qui ne grimace point comme dans l'école romantique; c'est la cantatrice espagnole, française, italienne, excitant tour à tour le rire ou la mélancolie, *passant du grave au doux, du plaisant au sévère*, noble et touchante dans les accents si doux, dans les reproches qu'Enridice adresse à son époux; vive et folle comme une Andalouse dans la jolie *séguidille* qu'elle a chantée d'une façon si piquante; mélancolique et tendre dans *l'Attente* et *la Poste*, ces *lieder* si jolis de Schubert, dont les paroles ont été si heureusement traduites par M. E. Deschamps; originale et comique dans la tyrolienne d'Amédée de Beauplan, Pauline Garcia est appelée par la nature de son talent varié à recueillir tout l'héritage de grande artiste que semblait avoir laissé pour jamais vacant son illustre sœur.

Une large et belle cantate de Porpora a été dite par Duprez. On a retrouvé dans cette exécution limpide, ferme et pure la méthode de Choron unie à celle de l'ancienne école d'Italie, dont Duprez a fait une seule méthode, la sienne.

Un quintette de Schubert pour piano et quatuor d'instruments à cordes, a dignement terminé cette belle séance de musique comme on en fait peu, ou comme on n'en fait plus. Ce quintette plus scolastique qu'inspiré, mais d'une instrumentation admirablement travaillée, a donné l'occasion à Doehler, le pianiste à la mode, *l'alter ego* de Thalberg, de développer sa foudroyante exécution qui a excité d'unanimes applaudissements. La délicieuse musique qu'il venait d'entendre si bien interprétée, et surtout l'excellent piano de M. Pape qui rendait sous ses doigts des sons si puissants, si pleins, si suaves. l'inspirait sans doute, car il n'a jamais montré plus de verve et de poésie que dans ce concert, qui laissera un long et agréable souvenir parmi les amateurs de la bonne musique. Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** A l'Opéra on doit mettre incessamment en répétition un opéra de genre, dont le rôle principal est destiné à M. Mario. Pour le moment le titre donné à cet ouvrage est *le Drapier*. Il est complétement faux que le directeur de ce théâtre ait engagé M. Riccardi, second ténor; à l'heure qu'il est on lui a seulement accordé *une audition*, ce que l'on fait pour tout le monde.

*** Il règne dans ce moment une grande activité à l'Opéra-Comique; on répète à la fois un ouvrage en trois actes de M. Halevy, un opéra en deux actes de M. Monpou, et un petit opéra en un acte de M. Halevy. On dit que ce théâtre mettra incessamment en répétition un ouvrage dont la musique est attribuée au fils d'un illustre maréchal, connu dans les salons par des compositions remarquables.

*** Jeudi 21 février, aura lieu un des concerts les plus intéressants de l'année. Le bénéficiaire est M. Geraldi, un de nos plus habiles chanteurs et professeurs de chant. A ce concert concourront MM. Doehler, Frauchomme, Brod, Herz, Gallay, Cuvillon et mesdames Marset et Geraldy. La grande scène d'Assur sera chantée par M. Geraldy, et mesdames Dorus-Gras et de Rivière. Voilà ce que l'on peut appeler un beau concert.

*** Le concert de mademoiselle Carimoly, qui devait avoir lieu samedi 26 janvier, est remis au 15 février, pour cause d'indisposition. Mademoiselle Carimoly voulant ne rien laisser à désirer dans cette soirée, il a fallu également attendre la fin du carnaval pour compléter un bon orchestre.

*** L'Opéra donne aujourd'hui jeudi son sixième bal. L'administration aurait dû prendre le parti de donner deux bals par semaine depuis le commencement du carnaval, car le samedi est insuffisant pour satisfaire aux désirs de tout le monde qui veut voir au moins une fois le bal de l'Opéra.

*** *Bals de la Renaissance.* — Le carnaval s'en va mourir; sa joyeuse agonie commence le premier des jours gras, et son dernier soupir s'exhale avec les matines du mercredi des cendres. Le monarque détrôné s'en ira où vont toutes les royautés déchues, lui et son manteau de mille couleurs, sa perruque de filasse et son nez de carton. Ce qu'il ne réussira pas à emporter, c'est le souvenir des bals de la Renaissance, des délicieux motifs de Tolbecque, de toutes ces fêtes, de toutes ces nuits merveilleuses où le plaisir a planté son sceptre. Le *bal de ce soir, jeudi gras*, la première des trois dernières solennités de cette année, reverra tout Paris accourir à Ventadour, et cette salle sera comble au dernier coup de minuit.

*** *Bals Musard.* — Dans ces derniers jours de carnaval, le sceptre du quadrille et du galop devient une puissance souveraine entre les mains de Musard. De l'émotion, du plaisir, voilà ce qu'on va maintenant chercher au bal masqué; et où peut-on trouver cela à un plus haut degré que chez Musard. *Aujourd'hui, jeudi*, la salle Vivienne sera comble, comme elle le sera samedi, et les dimanche, lundi et mardi gras. L'orchestre Musard ne laisse personne en repos; ces derniers jours de folies seront des fêtes continuelles. Aujourd'hui, il faudra prendre les billets d'avance si on veut entrer dans la salle Vivienne.

*** *Bals Saint-Honoré.* — Jeudi 7 et samedi 9, par extraordinaire, grand bal dans les magnifiques salles Saint-Honoré. Un intérêt tout particulier s'attache toujours au tableau curieux qu'offrent dans ces nuits de folie et de plaisir le quadrille, la valse, et surtout le galop. Danseurs et spectateurs, tous s'y livrent à la joie la plus franche.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Bruxelles.* — M. Albert, si long-temps le danseur favori du public parisien, vient de faire représenter ici un ballet sous le titre: *le Corsaire*, dont le sujet est emprunté à lord Byron.

*** *La Haye.* — Samedi 25 janvier, on a représenté ici *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer. Cet opéra a été bien accueilli, grâce surtout aux efforts heureux de la première chanteuse, mademoiselle Elisabeth Cundell, qui a rempli le rôle d'Isaure. L'auditoire, à plusieurs reprises, a marqué sa vive satisfaction de son chant et de son jeu; elle a dit son air du commencement du troisième acte avec tant de goût et d'expression, qu'elle a enlevé un triple salut d'applaudissements. Mademoiselle Elisabeth Cundell possède une voix de soprano fort étendue, sa méthode belle et pure, la sûreté et à la fois l'élégance de ses traits la font admirer de tous. Nous apprenons que son engagement a été renouvelé pour l'année prochaine, et toute La Haye se félicite de conserver ce talent de premier ordre.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Orléans.* — Le second concert de l'Institut musical a eu lieu le 30 janvier, et a été ouvert par les deux derniers morceaux de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven. Les artistes qui composaient l'orchestre ne se sont pas montrés à la hauteur de cette sublime composition. Nous croyons que cette exécution vicieuse

tient à deux causes, d'abord au défaut de répétitions suffisantes, et ensuite à la faiblesse de quelques parties de l'orchestre. Les seconds violons, par exemple, sont au-dessous du médiocre. L'ouverture du *Concert à la cour*, un air du *Chalet* et plusieurs mauvaises romances ont rempli le reste de cette séance musicale à laquelle la présence et le talent de M. Franchomme ont seuls donné un peu d'intérêt. Nous devons cependant rendre justice à un amateur qui a chanté avec beaucoup de goût la délicieuse romance des Huguenots, *Plus blanche que la blanche hermine* On voit que le directeur de l'Institut musical sommeille toujours, M. Pollet, qui est un artiste distingué, devrait bien se charger de le réveiller.

*** *Marseille.* — Le quatrième concert de la Société philharmonique a été brillant; c'est madame Duflot-Maillard, dont on connaît à Paris la belle méthode et la vérité de sa diction, qui a fait les honneurs de la partie vocale; elle a chanté avec M. Richelmi le joli duo du *Comte Ory*; l'air de *Zampa* a été bien rendu par M. Richelmi, et madame Dullot a fort bien dit l'*Ave Maria* de Schubert. Les ouvertures du *Domino noir*, de *la Forêt de Sénart* et le chœur d'*Eurianthe* ont été applaudis. On répète en ce moment avec activité *Guido et Ginevra* d'Halevy, qui sera monté avec un grand luxe de mise en scène. On nous promet la première représentation de cet ouvrage dans le courant de février.

*** *Avignon.* — M. Valgalier, qui avait complétement réussi dans *Robert*, vient de chanter *le Postillon de Lonjumeau* et *Mazaniello*, et a obtenu un beau succès.

*** *Brest.* — Nous avons revu *les Huguenots*, le deuxième chef-d'œuvre de Meyerbeer. Le succès de la première représentation, nous devons le dire, avait été tout entier pour mademoiselle Cholet, jeune enfant de dix-huit ans, qui a de ces inspirations puissantes qui révèlent une tragédienne; à cette seconde épreuve, elle a partagé avec MM. Masson et Poitevin les honneurs d'un beau triomphe. M. Masson est un chanteur habile et un bon musicien, et le public brestois l'apprécie tous les jours de plus en plus. On attend *Guido et Ginevra.*

*** *Lorient.* — Pendant que nos voisins de Brest obtenaient un beau et légitime succès avec *les Huguenots*, nos artistes, fidèles à leur bonne habitude de zèle et d'activité, montaient *Robert-le-Diable*, dont la reprise a eu lieu hier. Nous n'avons que des éloges, presque sans restriction à donner aux artistes chargés de rendre la grande et sévère musique de Meyerbeer.

*** *Besançon.* — Les grands artistes viennent rarement nous visiter, aussi nous contentons-nous des talents du second et troisième ordre. Dans cette catégorie il faut ranger M. Rialpo, qui a donné un concert et a joué d'une manière très maniérée le beau *quintetto* de Hummel, et le *Rêve* de Kalkbrenner. Ce dernier morceau nous a fait dire : Quand les pianistes nous feront-ils grâce de leurs roulades indéfinies? L'opéra, arrêté par des indispositions, a reparu sur l'affiche: *Lestocq* a été donné avec beaucoup d'ensemble, et on nous promet *Gustave*, *le Siége de Corinthe*, *l'Eclair*, *la Figurante* et *le Brasseur.*

EN VENTE,

Au bureau de la Gazette Musicale, 97, rue Richelieu :

DETAILS BIOGRAPHIQUES

SUR

BEETHOVEN

D'APRÈS WEGELER ET RIES,

Par G.-E. ANDERS.

PRIX : 1 FRANC.

Se vend au profit de la souscription pour le

MONUMENT DE BEETHOVEN.

Les personnes qui voudraient ajouter une somme quelconque au prix de la brochure, pourront l'adresser au Bureau de la *Revue et Gazette Musicale*, qui en rendra un compte exact dans ses colonnes. Le montant sera remis au Comité de Bonn sans déduction de frais.

L'INTERPRETE

DE TOUS LES MOTS ET TERMES

EMPLOYES EN MUSIQUE

DANS L'INTÉRÊT DE L'EXÉCUTION,

CONTENANT

L'explication de plus de 2,000 mots, et un Précis historique des principales compositions et des instruments usités;

RÉDIGÉ PAR M. MOREALI.

Prix : 2 fr. net. — Par la poste : 2 fr. 50 c.

Cet ouvrage a été soumis à l'examen de plusieurs artistes distingués de Paris, pour constater autant de la précision et justesse de ses commentaires à interpréter la pensée du compositeur, que pour son utilité dans l'exécution, et voici leurs jugements.

Lettre de M. Berton à M. Paer.

TRÈS CHER ET BIEN BON AMI,

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt le Vocabulaire interprète des indications musicales que l'on rencontre dans les partitions italiennes; je crois que ce livre sera très utile, et je te remercie de m'avoir fait faire connaissance avec lui. G. BERTON, de l'Institut.

Moi soussigné, je certifie que l'Interprète de tous les mots et termes employés dans les musiques italienne et française, de M. Moreali, est très utile et très bien fait. F. PAER, de l'Institut.

Je trouve parfaitement juste l'opinion émise par le maestro Paer sur l'interprète de M. Moreali. DONIZETTI.

Je me rallie également à l'opinion émise par MM. Berton et Paer sur l'utilité de l'ouvrage de M. Moreali. MEYERBEER.

MONSIEUR MOREALI,

Nous avons examiné l'ouvrage ayant pour titre l'Interprète, que vous venez de publier. Nous vous félicitons d'avoir donné à la musique un dictionnaire qui lui manquait, pour la facilité de l'exécution, et d'y avoir répandu des notices historiques qui le rendent plus intéressant. Nous n'hésitons pas à déclarer que nous sommes persuadés que cet ouvrage sera d'une grande utilité à tous ceux qui s'adonnent à la musique, attendu que par l'interprétation claire et précise que vous avez donnée aux mots, on pourra dorénavant rendre avec plus d'exactitude toute composition musicale.

A. TAMBURINI, L. CARLINI, MASSINI, G. B. RUBINI, RUPO, H. HERTZ, LABLACHE, MARIDIANI, ZIGEL, membre de l'Institut, DOEHLER.

S'adresser franco à Brest, chez l'Auteur, rue de la Rampe, 30; à Paris, chez PACINI, boulevart des Italiens, 11, et chez BERNARDLATTE, passage de l'Opéra, 2.

PUBLIÉ PAR LA SOCIÉTÉ MUSICALE,

RECUEIL VOCAL,

PAR

AUGUSTE PANSERON.

Choix d'airs et duos extraits des meilleurs opéras italiens, avec paroles italiennes et françaises, romances, chansonnettes et romances.

Il paraîtra un numéro le 30 de chaque mois, contenant un morceau italien traduit et une romance.

Prix : 20 fr. par année, et 24 fr., franc de port, pour la province.

Le premier numéro est en vente; il contient :

Cara Memoria, air de Caraffa, et la Veille des vacances, nocturne de demoiselles, par Panseron.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 14 Février 1839. N° 7.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire) BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut) JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. — Quelques mots sur la position des musiciens d'orchestre, par Elwart. — Chronique dramatique. — Une soirée chez M. Zimmermann. — École de piano, de M. Jauch, de Strasbourg. — Revue critique : Chants écossais, de Beethoven. — Nouvelles. Annonces.

QUELQUES MOTS

SUR LA POSITION DES MUSICIENS D'ORCHESTRE DE NOS TROIS SCÈNES LYRIQUES.

Les feuilletons des grands et petits journaux retentissent presque chaque jour du bruit que font au théâtre et chanteurs et danseurs; mais, à l'égard des artistes de nos différents orchestres lyriques, les dispensateurs de la réputation et de la gloire sont d'un mutisme complet, et quel que soit le talent des solistes ou même des plus ordinaires exécutants, la presse aux gants jaunes, au lorgnon doré, s'en inquiète fort peu, parce que, entièrement dévouée à l'aristocratie lyrique, elle croirait se dégrader en jetant un regard même furtif sur cette espèce de purgatoire musical appelé orchestre, où végète plus d'un artiste homme de génie.

Pour nous, qui connaissons d'autant plus combien les musiciens d'orchestre sont maltraités, par cela même que nous avons souffert long-temps de leur souffrance, c'est un devoir de fixer l'attention de chacun sur cette portion estimable d'artistes trop peu protégés. Aussi, allons-nous essayer de retracer ici une peinture fidèle de la situation précaire dans laquelle l'industrialisme les a placés, depuis 1831 surtout.

Si la voix, ce don généreux que la nature n'accorde qu'à quelques êtres privilégiés, a besoin, pour jouir de tous ses prodigieux avantages, d'être cultivée avec un soin tout particulier par ceux qui la possèdent, niera-t-on que, pour parvenir à exceller sur un instrument quelconque, l'artiste ne soit obligé de consacrer la majeure partie de sa jeunesse? Sans nul doute; et d'ailleurs, il suffit d'observer la marche de l'éducation vocale et instrumentale pour se convaincre que la première, quoique très difficile, demande moins de temps pour présenter d'heureux résultats que la seconde.

En effet, le Conservatoire confectionne un chanteur passable en deux ou trois ans, tandis qu'il exige quelquefois deux fois autant de temps pour produire un virtuose d'un ordre secondaire. Puis, notre première école lance sur la scène l'élève vocal. Grâce à son puissant patronage, tel jeune premier qui, avant d'être engagé, gagnait à peine les appointements d'un petit clerc d'huissier, jouit, après ses trois débuts, de six ou huit bonnes mille livres de rente.

Il n'en est pas de même à l'égard du modeste et souvent très profond exécutant lauréat. Dès que le Conservatoire lui a décerné une couronne artificielle et un diplôme d'artiste plein d'habileté, il l'abandonne à lui-même. Alors, notre virtuose continue, comme devant, son service dans l'orchestre témoin de ses premiers succès, et comme devant encore, il n'y gagne que huit ou neuf cents francs par an! Voilà à quoi l'a mené d'avoir eu la patience de travailler pendant dix ans l'ingrat instrument qui ne peut le faire vivre; et, s'il est attaché au Théâtre-Italien, entre autres, il n'a que six mois de travail assuré, ce qui réduit à trois ou quatre cents francs la somme fixe sur laquelle il peut compter dans une année; car nous ne citerons que pour mémoire les quelques rares leçons que la Providence lui envoie de temps en temps; leçons que les répétitions sans nombre dont il est accablé à son théâtre l'obligent à ne pas faire pour la plupart du temps. De sorte que l'artisan, qui n'a, lui, aucun frais de toilette à faire, aucune relation à entretenir, gagne, par le fait, beaucoup plus d'argent que l'artiste dont il a la folie d'envier quelquefois le sort, heureux en apparence.

Il est très juste, sans doute, que le mince coryphée soit rétribué convenablement; on ne saurait trop payer l'homme nul qui s'expose chaque soir aux risées du parterre; mais si le semblant d'un chanteur touche six et huit mille francs par année pour venir apporter une lettre ou annoncer la

présence d'un personnage important, est-il bien que le musicien qui l'accompagne ne parvienne pas toujours à gagner en une année entière la sixième partie des appointements qui sont accordés à tant de sinécuristes lyriques?

Citons, à propos de la justice distributive des directeurs royaux, un mot fameux prononcé par l'un d'eux lors d'une discussion qu'il eut avec un musicien, son pensionnaire. Cet artiste lui demandait une légère augmentation d'appointements, en foudant le succès de sa démarche sur la récente promesse qui lui avait été faite par le prédécesseur du nouvel autocrate d'Opéra. — Eh! mon cher, répondit le dernier, en acceptant l'héritage de mon habile devancier, je ne me suis pas imposé l'obligation d'augmenter tout le monde ici. Croyez-moi, restez tranquille, et trouvez-vous fort heureux du sort que je vous fais, car je pourrais vous diminuer encore; et si je n'use pas de mon droit, soyez assuré que c'est presque une augmentation que vos appointements subissent. — Notre solliciteur voyant quel fond il pouvait faire de son nouveau patron, donna sa démission et entra chez Musard, où il gagne aujourd'hui presque autant que M. Habeneck aîné. Cette leçon profitera peut-être à quelque autre virtuose encore trop attaché au pupitre d'une scène lyrique beaucoup trop injuste dans sa remunération des talents qu'elle exploite.

A l'époque où le gouvernement tenait en ses mains la direction suprême de nos scènes lyriques nationales, les musiciens, dont nous essayons de défendre ici les droits méconnus, avaient au moins l'espoir de jouir dans leur vieillesse d'une petite pension qui, jointe aux économies faites pendant une longue carrière, leur donnait cette douce et modeste sécurité sans laquelle l'homme arrivé à l'arrière-saison de sa vie, traîne misérablement une indigente existence.

Grâce au système suivi aujourd'hui par tous nos théâtres d'opéras, les musiciens, lorsqu'ils deviennent âgés, n'ont plus à choisir qu'entre l'infamie de jouer aux barrières de la capitale ou l'humiliante nécessité de se faire admettre à Bicêtre.

Mais, réduits à cette triste alternative, il leur reste une dernière consolation, c'est de se dire que grâce aux rabais successsifs qu'on leur a fait subir, ils ont contribué à enrichir leurs philanthropes directeurs.

Un acteur lyrique, tel exécrable qu'il puisse être, et une danseuse du plus bas étage, s'ils ont eu un peu d'ordre pendant la durée de leur vie théâtrale, sont assurés au moins de pouvoir jouir un jour d'une douce existence; mais un musicien d'orchestre, habile, consciencieux, peut se dire la première fois qu'il s'asseoit devant son pupitre sordidement éclairé, qu'il commence le long stage du guingettier ou de l'habitant futur d'un hôpital trop fameux.

On est peiné lorsque l'on réfléchit que ceux-là mêmes qui devraient défendre leurs subalternes, ceux-là qui avant de tenir le bâton de chef d'orchestre ont été aussi malheureux que leurs ex-camarades, oublient dès qu'ils sont assis sur la chaise curule qu'au-dessous d'eux s'agite et souffre une foule d'artistes voués d'avance à la misère, fille du désespoir et souvent compagne du morne suicide.

Oui, disons-le bien haut, le sort futur des musiciens de nos théâtres lyriques dépend tout entier de la généreuse initiative que leurs chefs devraient enfin avoir le courage de prendre en leur faveur auprès des directeurs qu'ils ont seuls le droit de rendre légalement les confidents des doléances de leurs subordonnés.

Déjà, et ce ne sont pas des chefs d'orchestre de scènes royales! déjà, deux hommes à la mode, à des titres tout différents, ont amélioré sensiblement la position des artistes qu'ils dirigent avec paternité. Musart et Valentino, puisqu'il faut les nommer, ont plus fait enfin pour leurs musiciens que tous les Mestrino, les Rebel, et les Francœur de toutes les époques.

Grâces à ces deux chefs d'orchestre de concerts publics, le dernier violon qu'ils emploient gagne autant qu'un chef de pupitre à l'une de nos trois scènes lyriques; et si les entrepreneurs des salles Vivienne et Saint-Honoré ne donnent pas de pension à leurs artistes musiciens, toujours est-il que les appointements raisonnables qu'ils leur accordent peuvent les mettre à même d'épargner quelque chose pour l'avenir.

N'oublions pas surtout de remarquer que les musiciens de concerts publics ont beaucoup plus de temps à eux par suite du peu de repétitions auxquelles ils sont astreints.

Qui voudra croire, dans vingt ans, qu'un haut fonctionnaire de notre époque, que sa place a fait le protecteur naturel des artistes, a pu, il y a quelque temps, lancer à la face du monde musical un arrêté qui interdisait aux musiciens de nos scènes lyriques la faculté de faire partie d'un orchestre de concerts publics pendant l'année suivante de leur rupture d'engagement, soit avec l'Opéra ou l'Opéra-Comique!

Et la presse et l'opposition, cette presse si soigneuse à saisir la plus légère illégalité politique, n'a rien dit lorsqu'il s'est agi de défendre la liberté de profession que l'arrêté dont nous parlons violait si effrontément. Disons toutefois que, si la presse a gardé le silence, le bon sens public a fait justice d'une mesure inqualifiable, et que son auteur lui-même et ses imprudents conseillers l'ont regardée comme non avenue une heure après sa promulgation. Que le gouvernement rétablisse les pensions pour l'époque où l'âge du repos arrive, alors nous serons les premiers à le soutenir lorsque, comprenant la dignité des artistes musiciens, il prendra des mesures d'accord avec le sentiment de leur propre gloire et d'une considération qu'ils sacrifient trop souvent, parce que l'impérieuse nécessité les pousse à prostituer leurs talents afin de donner du pain à leurs familles, que le vain titre d'artiste royal dont ils sont revêtus ne peut mettre à l'abri de la misère.

A. Elwart.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Cette fois l'*abondance des matières*, comme on dit dans le style des journaux politiques, ne nous empêchera pas de vous raconter une foule de nouveautés plus ou moins nouvelles avec lesquelles les théâtres de Paris ont fait cette semaine le mardi gras. Le théâtre de la Renaissance, qui se met en grands frais d'imagination, de musique, et d'esprit pour se former enfin un public, a donné un très grand drame de M. Frédéric Soulié, intitulé *Diane de Chivry*. Ce drame est tiré d'une nouvelle très pathétique dont M. Frédéric Soulié est l'auteur. Il s'agit d'une fille de noble famille, jeune et belle, mais privée de la lumière du jour. La scène se passe dans la Vendée en 1832, durant cette fièvre de vingt-quatre heures qui eût bien voulu ressembler à une guerre civile. Par une soirée du mois de juin, Diane entend frapper à la porte du château paternel; c'est un proscrit qui demande asile et protection. Ce proscrit dit son nom : il s'appelle Léonard Aston. A ce nom, qu'elle a appris à estimer, Diane lui ouvre la porte; elle accorde l'asile qu'on lui demande; cet homme se cache pendant un mois dans cette maison hospitalière; mais quand il

en sort, il y laisse le désespoir, le déshonneur. Diane est réduite; sa vieille mère expire de chagrin; reste maintenant son vieux père et ses trois frères qui ne songent plus qu'à se venger.

Mais voilà où est le drame: le misérable qui avait abusé de l'hospitalité, ce n'est pas Léonard Aston. Léonard est un de ces beaux gentilshommes, plein d'honneur, de loyauté et de courage, qui est la gloire de cette jeune armée sur laquelle s'appuyait la Restauration. Léonard est incapable de ce crime; mais aussi jugez de son effroi quand il se voit attaquer, insulter par ces trois frères qui lui sont inconnus, par ce vieux père dont il sait à peine le nom. De ces horribles insultes adviennent de sanglantes querelles; sur ces trois frères, Léonard en tue deux, il épargne le troisième qui est un enfant; il épargne le vieillard; et cependant plus il avance dans sa vengeance et moins il comprend quelle est la fatalité qui pousse toute cette famille sous son épée.

Vous comprenez bien que tout ce qui a rapport à cette partie du drame est terrible et plein d'intérêt. La douleur de ceux qui meurent est si grande, l'étonnement et le chagrin du vengeur est si naturel, que le spectateur partage également les transes diverses de ces pauvres âmes en peine. Puis, au milieu de ces conflits sanglants arrive Diane, la pauvre aveugle; elle comprend à peine ce qui se passe autour d'elle; à chaque pas qu'elle fait, elle est accablée d'un malheur nouveau; elle fait pitié à tout le monde et surtout à *Léonard*.

Malheureusement la dernière partie de cette sanglante tragédie dépare quelque peu toutes ces combinaisons si habiles. Vaincu dans tous les membres de sa famille, le malheureux père de Diane n'a plus d'autres ressources que de traîner sur les bancs infamants des assises l'auteur de tous ses maux, Léonard Aston. Il n'a pas pu avoir mort pour mort, il aura déshonneur pour déshonneur; il dénoncera à la vindicte publique cet homme comme un lâche, comme un traître, comme un misérable chargé de la honte de sa fille et taché du sang de ses fils. Laissons Léonard Aston, qui veut enfin avoir le dernier mot de ce terrible mystère, comparaître devant ses juges naturels. Accusé sans savoir de quel crime, il veut que son innocence éclate au grand jour; donc les jurés sont au tribunal, le ministère public prend la parole, la victime paraît; elle aussi, elle accuse Léonard Aston; mais, à cet instant, Léonard élève la voix, et Diane, plus que jamais épouvantée, s'écrie que ce n'est pas lui, et le comte de Chivry retombe accablé sous ce nouveau malheur, et tout serait perdu sans ressource pour cette famille, si Léonard, vaincu par tant de beauté, tant de jeunesse, tant d'innocence, ne tombait pas aux pieds de Diane en lui disant: — Vous avez été déshonorée en mon nom, prenez mon nom. Ce dénouement, le plus imprévu et le plus pathétique, a sauvé ce cinquième acte, si maladroitement encombré de ces mesquins détails de cours d'assises, que l'on aurait pu nous épargner. Le succès a été grand et complet.

La pièce est jouée avec soin et avec une chaleur entraînante par Guyon, qui est un beau jeune homme, et par madame Albert, qui est fort touchante. M. Frédéric Soulié, en se faisant lui-même le metteur en scène de son roman, était parfaitement dans son droit; seulement, nous aurions beaucoup mieux aimé le voir tout de suite composer un drame avec le sujet de son roman. C'est un grand malheur, en effet, que de dire à l'avance dans un récit écrit les transes, les péripéties et les passions de ses héros; avec de tels moyens, il n'y a jamais une première représentation possible, et nous savons qu'il n'est guère d'usage de réussir à une seconde représentation.

Heureusement pour lui et pour nous, M. Frédéric Soulié a prouvé le contraire; mais c'est là une habitude qu'il ne faudrait pas contracter.

Pour pendant à ce grand drame, le théâtre de la Porte-Saint-Martin a disposé une des plus vastes machines dramatiques dont il ait été question depuis la *Tour de Nesle*; la chose est rudement et ingénieusement charpentée, cela s'appelle *le Manoir de Montlouvier*. Il paraîtrait que le duc de Flavy, seigneur de Montlouvier, était de son temps un grand amateur de jeunes filles; marié depuis douze ans à la vicomtesse d'Arcy, qui est la femme la plus jalouse de France et de Navarre, le duc n'a pas laissé que d'avoir bon nombre de maîtresses. A l'instant même où la toile se lève, monseigneur est en train de séduire une jeune fille nommée Marie, en dépit d'un nommé Darbindas, le protecteur de Marie et du couvent de Sainte-Thérèse dans lequel la jeune fille est enfermée.

Bientôt, en effet, le terrible messire force les portes du couvent, et malgré ses cris et ses larmes il enlève *Marie*. Je vous laisse à penser la fureur et le désespoir de cette belle et jalouse duchesse de *Flavy*. Le troisième acte est beau et plein d'intérêt, car au moment où la malheureuse épouse, folle de jalousie et de douleur, va pour assassiner cette innocente fille dont son mari veut faire sa proie, elle reconnaît que *Marie* est son enfant, et alors commence entre Marie et sa mère une de ces scènes délirantes dont l'auteur de *Mérope* serait bien étonné, s'il pouvait voir ce que l'on a fait de sa tragédie.

L'acte quatrième est consacré tout entier au danger que peut courir dans ce manoir féodal cette mère et cette enfant, l'une soumise au bon plaisir de son époux et maître, l'autre exposée à toutes les brutalités d'un amant tout-puissant. Il a fallu beaucoup d'habileté et d'esprit pour trouver un acte tout entier dans cette simple question, Marie quittera-t-elle ou ne quittera-t-elle pas le manoir de Montlouvier?

En revanche le cinquième acte est tout bourré de coups de théâtre rapides et terribles. Enfermée dans la tour Marie va être deshonorée, mais elle trouve moyen d'appeler sa mère à son aide; alors la mère arrive comme la lionne quand son petit est en danger; alors elle dit à cet homme: Respecte ma fille! A ce mot ma fille, le duc Flavy recule d'épouvante, lui aussi a donc été déshonoré par sa femme; ce digne gentilhomme est aussi furieux contre la duchesse, que s'il eût été toute sa vie le plus fidèle des maris. En conséquence, pour sauver son honneur, il veut faire mourir la mère et la fille; mais derrière ces femmes éplorées, veille l'honnête Dorbendas, il jette morts à ses pieds les deux assassins qu'envoie le duc; et quand le duc revient il est trop heureux d'apprendre que ces deux femmes vivent encore; car enfin c'est lui qui est le père de Marie, et personne n'en savait rien, ni lui, ni vous, ni madame la duchesse qui regrette un peu moins de s'être abandonnée à son séducteur quand elle découvre que son séducteur est son mari. C'est M. Rozier qui est l'auteur de tout cet enchevêtrement très dramatique; évidemment ce drame a été fait tout exprès pour mademoiselle Georges, et offre de lui rendre quelque peu ce rôle de *Mérope* dans lequel elle est si belle et qu'il lui est défendu de jouer. Mademoiselle Georges a été tout-à-fait à la hauteur de ces situations tant soit peu forcées, graves, terribles et puissantes; elle a été pathétique et touchante, elle arrache de grosses larmes à cette foule qui ne demande pas mieux que de pleurer, elle a sauvé une seconde fois à force de talent et d'intelligence le théâtre de la Porte-Saint-Martin qui se mourait.

Parlerons-nous maintenant de plusieurs petits vaudevilles qui ont égayé plus ou moins ces derniers jours de carnaval? Il y a au théâtre du Palais-Royal une parade intitulée: *le Chat noir*. Un charlatan fait croire à une femme que si elle trompe son mari, son mari sera changé en chat noir

pendant trois jours. Alcide Thousez fait le *gros dos* dans cette pièce, et ses *rons-rons* ont été parfaitement accueillis.

Le Théâtre du Vaudeville a représenté trois maris qui se vengent sur trois amants de toutes leurs infortunes conjugales ; l'un de ces amants est cloué dans une caisse, le second épouse une jeune fille, le troisième enfin reçoit dans les reins une charge de gros sel, il eût été possible d'en mettre un peu plus dans cette pièce, qui manque de traits et d'esprit.

Le théâtre des Variétés a représenté *les Trois Bals*, dans lesquels sont exécutées, à la grande joie des spectateurs, les danses diverses de la société, à commencer par la contre-danse du grand monde, à finir par cette danse sans nom qui donne tant de peine à messieurs les sergents de ville destinés à protéger les mœurs publiques.

Nous allions oublier un gros mélodrame de l'Ambigu-Comique, surnommé la *Branche de chêne*. Le duc Emmanuel de Savoie, chassé de ses états, donne une branche de chêne à un ami, et trente ans après, le fils de cet ami qui va être pendu, rapporte au roi son maître cette branche de chêne, ce qui fait qu'il n'est pas pendu. Tel est le butin de la semaine autant que nous pouvons le prévoir ; le monde dramatique est gros encore de pareils événements.

UNE SOIRÉE CHEZ ZIMMERMANN

Vous connaissez, au moins de réputation, le salon de Zimmermann ; vous savez que deux fois par mois, le jeudi au soir, c'est un point de réunion pour les artistes célèbres et les amateurs, que le maître du salon daigne accueillir. N'entre pas qui veut chez Zimmermann ; ni l'or ni le rang n'ouvrent sa porte à personne ; mais de quelque coin du monde que l'on arrive, de quelque instrument que l'on joue, dans quelque langue que l'on chante, pour peu que l'on possède une capacité musicale suffisamment justifiée, on y trouve un pupitre tout dressé, un auditoire tout préparé, des bravos empressés à récompenser le mérite fort, de même qu'à encourager le mérite qui grandit et s'élève. Avoir obtenu un grand succès chez Zimmermann, c'est avoir conquis ses lettres de noblesse, le droit de se présenter partout dans l'Europe tête levée.

Or donc, jeudi dernier, le salon de Zimmermann était encore plus brillant, plus peuplé de célébrités et de femmes charmantes que tous les jeudis précédents : c'est qu'il devait s'y accomplir une de ces cérémonies qui deviennent plus fréquentes de jour en jour, que l'exemple de M. de Candia a tout-à-fait mises à la mode, et qui ne laissent pas d'offrir quelque analogie avec les professions religieuses et les prises de voile de l'ancien régime. Seulement, au lieu de renoncer au monde, à ses pompes et à ses œuvres pour se donner à Dieu corps et âme, le néophyte se consacre à l'art, se voue à son culte, et s'engage à le servir désormais par préférence à toute autre puissance humaine.

Une jeune personne qui porte un beau nom et un plus beau visage encore, mademoiselle de Rivière, était l'héroïne de la solennité. C'était elle qui se faisait artiste, ce soir-là même, et dont une foule d'artistes supérieurs avaient voulu saluer l'avénement. Meyerbeer, Halévy, Donizetti, Adam, se distinguaient à la tête des compositeurs ; Duprez, mademoiselle Pauline Garcia, Bériot, les deux Baërmann, Géraldi et plusieurs autres, entouraient leur nouvelle camarade.

Mademoiselle de Rivière serait remarquée pour sa beauté, si elle n'était citée pour son talent : et, après tout, qui empêche qu'elle ne soit admirée pour l'un et l'autre avantage? Elle possède une voix de soprano puissante, étendue au grave et à l'aigu, d'un timbre flatteur, d'une égalité parfaite. Elle chante avec âme, avec chaleur, avec goût. D'abord elle s'est essayée avec Giraldi dans le duo des *Puritains*, que chantent mademoiselle Grisi et Lablache : ensuite elle a dit avec Pauline Garcia le charmant duo de *Norma* : dans les deux morceaux, dans le second surtout, à cause de la confiance qu'un premier succès lui avait inspirée, la débutante a produit beaucoup d'effet ; en l'écoutant, les murmures de plaisir circulaient dans l'assemblée et des témoignages plus bruyants, plus énergiques, ont souvent manifesté l'approbation générale. A compter de jeudi dernier, mademoiselle de Rivière est artiste, et selon toute apparence, elle ne tardera pas à devenir grande artiste. Il n'est pas douteux qu'à la scène sa jolie tête, son œil noir et vif, ses cheveux noirs, ses sourcils noirs, la fraîcheur et l'animation de son teint, ne prêtent à sa belle voix toute l'assistance qu'on peut espérer de pareils auxiliaires.

Une autre cantatrice, non moins jeune, non moins jolie, mais dans un tout autre genre, madame Henri Potier, avait dit l'air du *Crociato*, en digne élève de notre première cantatrice française, madame Damoreau. Duprez et Pauline Garcia, avaient répété le sublime duo d'*Orphée*, si bien chanté par eux au concert de la *Gazette musicale* : Bériot, secondé par Osborne, avait exécuté une de ses élégantes fantaisies, suivie de son *Trémolo* prodigieux. La soirée était encore riche d'avenir, lorsque Duprez est venu chanter la belle scène de *Lucia di Lammermoor*, accompagné par Donizetti lui-même. Vous dire l'accent inspiré, dont l'artiste a empreint la scène entière, serait chose difficile. Jamais, au théâtre même, Duprez n'avait eu plus de puissance, de mélodie dans la voix, et pourtant l'atmosphère était embrasée, et l'auditoire si serré qu'à peine le chanteur pouvait arriver jusqu'au piano ! Minuit sonnait, au moment où Duprez finissait de chanter, et, après lui, personne ne se sentit plus le courage de prendre la parole. La soirée se termina par un tonnerre d'applaudissements, et la foule s'écoula, s'écriant que bien des princes et des rois voudraient avoir dans leur palais le salon de Zimmermann.

ÉD. MONNAIS.

ÉCOLE DE PIANO

DE J. M. JAUCH, A STRASBOURG.

Entre toutes les branches de l'éducation musicale, l'étude du piano a toujours tenu un rang fort élevé ; depuis quelques années surtout elle a pris un développement dont il n'est pas indifférent de rechercher la cause. Cette cause, nous la trouvons dans la nature même de l'instrument, dans les qualités qu'il possède, dans les ressources qu'il offre ; nul autre en effet ne se prête à des modifications plus variées, ne remplit des conditions plus étendues ; tantôt accompagnateur, tantôt choisi par le soliste, tantôt en aide au compositeur, tantôt résumant sous les mains d'un seul exécutant tout les instruments d'une partition, toujours et partout son utilité l'a fait évidemment rechercher, et en a répondu indistinctement l'usage, dans toutes les classes de la société. On ne saurait donc contester que de nos jours un piano ne soit aussi indispensable à l'homme du monde qu'à l'artiste. Mais en même temps que cet instrument tendait à se généraliser, on sentait le besoin d'en rendre l'étude prompte et facile ; de là cette foule de méthodes qui ont surgi à différentes époques, et qui toutes par des chemins divers se rapprochaient du même but. Nous ne chercherons pas quelles sont celles qui ont le mieux rempli leurs conditions, nous dirons seulement que parmi les hommes

éclairés qui se sont livrés à des recherches sur cette matière, il y en a qui ont été souvent favorisés d'une entière réussite, et qui ont trouvé une honorable récompense dans le succès même de leurs efforts, dans la reconnaissance de leurs élèves, et plus encore dans la conscience des services rendus à l'art. Un de ces hommes dont l'existence tout entière se consacre à l'accomplissement d'une œuvre de progrès, est M. Jauch, professeur, depuis vingt-quatre ans, à l'École normale de Strasbourg, pour laquelle il a imaginé et mis à exécution son système d'enseignement pratique; ce système quoique simultané, diffère de ceux suivis par *Logier* et autres; nous pensons bien toutefois que M. *Jauch* aura puisé dans *Logier* quelques unes des bases fondamentales sur lesquelles il s'appuie; mais il a tellement su les modifier qu'on ne peut en bonne justice lui en contester la propriété. Les premiers essais tentés par lui remontent à 1815; son système a subi plus tard divers perfectionnements et ce n'est qu'en 1830 qu'on a commencé à en faire une explication générale dans l'École normale de Strasbourg. Les résultats obtenus à dater de cette époque ont suffisamment prouvé l'excellence de cette méthode, et sa supériorité sur beaucoup d'autres. L'école de M. Jauch se partage en sept divisions : la première est consacrée aux principes élémentaires; la deuxième, à l'exécution d'une musique très facile; la troisième, à l'exécution d'une musique de force moyenne; la quatrième, commence à introduire les difficultés ordinaires; dans la cinquième, ces difficultés sont plus prononcées tant pour la lecture que pour le doigté; enfin dans la sixième et la septième qui forment *la classe supérieure*, les morceaux sont de première force, et on y exige, outre le fini et la correction, les nuances, le goût, l'expression et une manière parfaite de phrases. Dans les classes inférieures il convient parfois que l'élève redouble une division; cependant cela n'est jamais indispensable, et devient superflu chez les élèves qui ont de grandes dispositions. Toutes les classes sans exception, les plus avancées comme les dernières, reçoivent de la part du professeur une égale somme de sollicitude et de surveillance. La pose du corps, le doigté, la pureté, la grâce, le moelleux et la netteté dans l'exécution, toutes les qualités en un mot qui constituent un bon pianiste, sont recherchées avec autant d'ardeur qu'on met de soin à éviter les défauts et les moindres taches qui seraient susceptibles de nuire au jeu et d'en altérer la perfection.

Il faut avoir assisté aux leçons de M. Jauch, pour se faire une idée de l'empressement et du zèle de ses élèves; ce qui pour tant d'autres n'est qu'une tâche aride et fastidieuse, devient pour eux une véritable récréation; les exercices publics qui ont lieu à des époques déterminées viennent encore raviver l'émulation en signalant aux parents de nouveaux progrès. La durée générale du cours est de trois années, au bout desquelles l'élève est en état d'achever lui-même et sans secours étranger son éducation de pianiste. Le plus bel éloge qu'on puisse faire de cette école, c'est de dire que toutes les divisions se trouvent toujours au grand complet, et que réunies elles présentent un ensemble de 150 élèves dirigés par un seul maître. L'Alsace entière et bon nombre de départements limitrophes possèdent des centaines de pianistes formés par M. Jauch, et cet avantage n'est pas le seul dont le pays soit redevable à cet habile professeur; dans l'école normale de Strasbourg, où les élèves se livrent aux études les plus multipliées et les plus sérieuses, on ne peut accorder qu'un temps bien restreint à la musique : c'était un obstacle dont M. Jauch a su triompher, non pas seulement comme nous l'avons démontré plus haut en formant des pianistes amateurs, mais encore en donnant à certains de ses élèves appelés au professorat des notions musicales plus élevées et plus complètes qui les rendissent capables de remplir dignement la mission qui leur était confiée, et de propager dans les classes inférieures le goût de la bonne musique. Un grand nombre d'instituteurs sortis de cet établissement et envoyés dans les bourgs et villages d'Alsace, se trouvent indépendamment à même d'y remplir les fonctions d'organistes, soit en accompagnant selon le culte protestant ou catholique, les chorals ou le plain-chant, soit en exécutant avec aisance des préludes ou des interludes d'orgue destinés à donner quelque prestige aux cérémonies religieuses.

La seule chose que nous ayons à désirer de M. Jauch, c'est qu'il publie un ouvrage où il développe et fasse connaître son système d'enseignement, afin que d'autres, s'il est possible, en tirent les mêmes avantages.

G. Kastner.

REVUE CRITIQUE.

CHANTS ECOSSAIS

Avec accompagnement de piano, violon et basse,

PAR BEETHOVEN.

Rien de plus intéressant à étudier dans les grands hommes que les petites choses : c'est tout ce qui reste à découvrir en eux. Que dire du Napoléon qui a vaincu l'Italie, ou du Beethoven des symphonies? vous n'avez pas achevé le premier mot, que chacun vous souffle le second. Mais pénétrer dans une des habitudes de leur âme, dans un de leurs plaisirs secrets; reproduire non pas un des traits de leur visage, mais un pli de leur bouche, un signe qu'ils avaient au front, un mouvement de leur physionomie, oh! c'est là une trouvaille toute charmante parce qu'elle est toute petite. Michel-Ange faisant une miniature, quel plaisir ne vous ferait-on pas si on vous montrait un tel tableau! Hé bien, venez voir Beethoven composant aussi une miniature, la composant avec délices; et regardez-le bien, car ce n'est pas seulement un caprice de sa pensée, c'est tout un côté de son génie qui se révèle dans cette œuvre si légère, et l'on en peut tirer aussi une utile leçon.

Le génie est un arbre, disent quelques gens; il produit de grandes œuvres comme les haies portent des mûres, sans peine, sans culture; oui, mais ce sont des œuvres sauvages : la nature fait le sauvageon, l'art seul fait l'arbre à fruits. Nous serions épouvantés si nous pénétrions dans le secret des efforts qu'ont coûtés les ouvrages les plus pleins d'inspiration. Les anciens mettaient la vérité au fond d'un puits; Dieu a enfoui l'or au sein de la terre : tout ce qui est précieux doit être conquis et arraché violemment par l'homme.

Certes, si jamais un génie eut le caractère de la spontanéité et de la création libre, c'est celui de Beethoven; hé bien, il n'y eut pas de plus infatigable ouvrier. Jeune, il sonde tous les mystères de la composition; arrivé au terme de sa vie et de l'art, il consumait encore ses derniers jours à étudier Haëndel; aussi quand on lui demandait ce qu'il pensait de Weber, il répondait : C'est un homme de génie, mais *il ne sait pas assez* (Weber pas assez savant!); et Weber lui-même disait avec une naïveté charmante : *J'aime trop de choses : la peinture me plaît; la poésie m'enthousiasme; ce sont autant de vols que je fais à la musique. Pour être un grand musicien, il faut n'être que musicien; aussi je ne peux pas faire un final.*

Toute la vie de Beethoven au contraire fut un long dévouement à *la science*, une incessante recherche de toutes les combinaisons et de toutes les ressources harmoniques; *le travail, l'étude*, étaient chez lui une passion comme la créa-

tion même; toute la première partie de sa carrière en témoigne admirablement. Il commença d'abord, lui, ce génie si individuel, il commença par imiter Mozart. Comme presque tous les puissants artistes, il passe par l'imitation pour arriver à l'originalité. Les génies avortés ont la prétention d'être *originaux*, d'être *eux-mêmes*, en quittant le sein de leur nourrice; mais les hommes vraiment puissants, c'est-à-dire ceux qui doivent croître lentement et toute leur vie, ceux-là sentent que l'avenir est à eux, et ils se font élèves avant d'être maîtres. Ils *apprennent à créer;* ils s'attachent à un modèle pour le reproduire d'abord et l'égaler ensuite. Raphaël, jusqu'à vingt-trois ans, fut le copiste du Pérugin, et les premières œuvres de Beethoven sont tellement imprégnées du génie et de la manière de Mozart, qu'on pourrait presque s'y tromper. Et qu'on ne croie pas que cette imitation fût toute instinctive et involontaire; Beethoven la recherchait; il imitait parce qu'il voulait imiter pour apprendre. En voici plusieurs curieux exemples.

Mozart avait écrit six quatuors: Beethoven écrivit six quatuors, coupés de même, dans le même ton, et avec le même nombre de morceaux; Mozart fait un quintetto en *mi* bémol pour piano et quatre instruments à vent, sans scherzo, et à trois morceaux seulement: Beethoven compose un quintetto exactement pareil; Mozart avait arrangé le sien en quatuor pour piano, violon, alto et basse: Beethoven fait de même. Il est évident qu'il a cherché la lutte corps à corps, le rapprochement, et cela non par une vaine ambition de vaincre son maître (car il ne se borne pas à des imitations matérielles, comme la coupe des morceaux ou le ton, il s'inspire du génie de l'œuvre); mais c'est par un besoin de travail, de combat. Il s'assujettit, il s'attelle pour ainsi dire volontairement à cette rude tâche de reproduction pour s'initier à tous les secrets de son art; et dans cette noble joûte, sa pensée se fortifie sans qu'il s'en doute. Il joint tout ce qu'il a de vie à la vie de Mozart; et ces œuvres imitées, empreintes de ces deux génies, l'un complet, l'autre naissant, sont plus fortes et plus énergiques que les œuvres inspiratrices. Ce patient et curieux amour des effets de l'art a été peu remarqué chez Beethoven; à qui la faute. Pourquoi son nom est-il d'une si colossale majesté? Il y a des hommes qui semblent devoir être sortis tout armés du cerveau de Dieu. Le mot *patience* et le mot Beethoven ne vont pas plus ensemble que Dieu et progrès; le caractère même de ses œuvres y est encore pour quelque chose; la finesse des détails se perd dans la grandeur de l'ensemble. Qui est-ce qui pense à admirer un clocheton dans Notre-Dame de Paris?

Mais voici une occasion de retrouver l'artiste dans le grand homme, le ciseleur de médailles dans le faiseur de statues, Schubert dans Beethoven.

Beethoven devait avoir de quarante-six à cinquante ans; il avait publié l'œuvre 107; la plupart de ses grandes sonates avaient paru; il avait étendu l'art à ces immenses proportions symphoniques qui sont, même aux plus belles œuvres de Mozart, ce que le colosse de Rhodes est à une statue, quand le hasard lui fit rencontrer des chants populaires écossais que l'on attribuait à David Rizzio. Qu'étaient ces chants? quelques mélodies simples, quatre ou cinq chœurs, des plaintes d'amour, des élans sauvages de haine, des fragments, rien....! rien pour tout autre que Beethoven; mais pour lui le sang du jeune Rizzio répandait sur ces pages un triste et intéressant éclat; mais il y avait caché là un diamant brut; et voilà l'artiste, amoureux de l'art, qui se prend de passion pour cette beauté enfouie; et cette main puissante qui écrivait la veille peut-être la symphonie pastorale, interrompt ses grands travaux, et commence à composer quoi? un accompagnement pour les chants; oui, un accompagnement, ou plutôt trente accompagnements pour piano, violon ou violoncelle. Laissez-le faire, il saura bien grandir ce rôle! Ne voyez-vous pas d'ici sa joie, à cet homme puissant, quand, emportant ce petit recueil, comme un géant emporte un enfant dans sa robe, il arrive chez lui, il s'enferme, et parcourt les pages naïves et simples. Comme il a dû s'isoler soigneusement! Comme il a défendu que nul profane approchât! Que de longs instants délicieusement perdus à aimer, à étudier, à compléter ce petit monument du passé! Pas de renom à acquérir, pas de bruit à faire, c'est de l'amour pur de l'art; c'est une de ces jouissances solitaires et secrètes qui se savourent pendant dix ans par le souvenir! Je donnerais beaucoup pour savoir combien Beethoven a employé de jours à ce travail qui ne lui a presque rien rapporté. Voyons quelques unes de ces mélodies: la poésie en est assez belle pour être citée.

« La jolie fille d'Inverness ne peut plus avoir ni joie ni » plaisir, car matin et soir elle crie: hélas! et les larmes » aveuglent ses yeux. Le jour de la bataille fut un funeste » jour pour moi, car j'y ai perdu mon père chéri et mes » trois frères.

» La boue sanglante est leur linceul; le gazon couvre » leur tombeau, et près d'eux repose l'être le plus cher » qu'ait jamais béni l'œil d'une femme. Malheur à toi, sei- » gneur cruel; tu es, je le jure, un homme de sang, car tu » as rendu triste plus d'un cœur qui ne fit jamais de mal » ni à toi ni aux tiens. »

Il y a dans les paroles anglaises un vers intraduisible peut-être, et très poignant; c'est le dernier du premier couplet:

I have lost my father dear and bother three.

J'ai perdu mon père chéri et *frères trois*. Ce mot trois, jeté ainsi à la fin du vers et de la strophe, est d'un effet terrible, et le musicien (je suis sûr que c'est David Rizzio) en a été si frappé que, pour ces deux derniers mots, il a mis deux croches et une noire, appuyant sur cette note finale, s'y arrêtant, la posant pour ainsi dire comme une pierre fondamentale. Du reste, rien de plus lugubre, de plus solennellement désolé que cette mélodie, cela fait frémir; et Beethoven, pour y ajouter un accompagnement digne du chant, n'a eu besoin que d'être lui-même, c'est-à-dire grand. Qu'on remarque seulement la partie de la basse, c'est un chef-d'œuvre; il y a, à la fin du couplet, une tenue d'un effet magique, surtout si on l'entend, comme nous l'avons entendu, sur le violoncelle de Batta; cet artiste si vraiment artiste, qui rend aussi bien la grande et forte musique que les délicieux cantilènes de Rubini.

Parlons aussi d'un chant plein de mélancolie et de larmes.

« Cruel fut mon père qui ferma la porte sur moi, cruelle » fut ma mère qui put voir un tel spectacle, cruel est le » vent d'hiver qui glace mon triste cœur; mais plus cruel » que tous celui qui m'abandonne pour de l'or. Chut! chut! » mon cher petit enfant; chauffe-toi contre mon cœur. Ah! » ton père ne sait pas comme nous sommes malheureux; » car, si cruel qu'il soit, il nous abriterait dans ses bras » contre l'air âpre et perçant.

» Froid!... froid!... mon pauvre enfant, ta vie s'est en » allée. Ah! que mes larmes te raniment! Mais ces lar- » mes, qui coulent si chaudes, sont gelées avant d'être tom- » bées. Ah! mère malheureuse, tu es maintenant privée » de tout! Elle s'affaissa alors, et tomba désolée sur la » neige. Torturée par les angoisses, elle cria au loin sa dou- » leur; puis, baisant les pâles lèvres de son enfant, elle le » posa tout près d'elle, leva les yeux au ciel... baissa la » tête... et mourut. »

Voici maintenant autre chose: c'est un soleil couchant,

c'est un paysage d'Ecosse avec les montagnes et la verdure.

Rien de plus charmant que l'accompagnement de Beethoven, comme couleur locale, comme fusion complète avec le caractère du temps et du pays. Cet accompagnement a deux cents ans de date, il est écossais, il est tout imprégné des parfums sains et sauvages de la montagne. On s'est beaucoup moqué de la couleur locale en poésie et en musique; et cependant faire revivre le passé dans son œuvre comme Scott dans ses romans ne nous semble pas un mérite vulgaire. Mais la tâche de Beethoven demandait une main plus habile encore; il lui fallait s'identifier non seulement avec une époque, mais avec un homme. Reproduire à la fois et le caractère du temps de l'artiste, et le caractère particulier de son génie, c'était là une double restauration bien délicate à tenter. Pour un homme comme Goëthe, il eût été plus facile de faire le Prométhé d'Eschyle, que d'en refaire un acte perdu.

Le chant de *The Highland Watels* est remarquable par la rudesse sauvage de l'accompagnement, et par un ravissant effet de marche dans le lointain. Mais le morceau le plus intéressant à étudier est celui intitulé : *How can be.*

Ici Beethoven a jeté de côté tout ce qu'il savait; le grand homme s'est fait petit, l'artiste profond s'est fait enfant, ignorant comme ce peuple et ce chant; ou plutôt, à force de science, il est arrivé à la naïveté de l'ignorance; il *fait des fautes d'harmonie*, et elles ne semblent pas faites à dessein. Il y a en Allemagne, dans les environs d'Aix-la-Chapelle, des artisans qui jouent les seconds violons et les basses par une sorte d'instinct. Une fête a lieu dans un village, la danse s'organise; ils arrivent, et sans connaître le chant, ils plaquent dessus une partie intermédiaire qui s'y assortit à peu près; ils sont nés seconds violons comme on naît poëte: poëtes un peu barbares et qui se passent souvent des règles de la prosodie; hé bien, Beethoven *imite leurs routinières erreurs :* il finit son accompagnement sur un accord de sixte et de quarte; faute charmante, délicieux oubli de l'art! Ne semble-t-il pas qu'on voit Napoléon qui, pour causer avec un enfant, bégaie et balbutie comme lui? Puis, par un contraste plein de finesse, Beethoven aussitôt après cette mélodie et cet accompagnement naïf, en a placé un autre, rigoureux d'harmonie, riche, profond, comme pour vous dire : Je suis toujours Beethoven.

Tel est ce charmant recueil, charmant par sa petitesse même, véritable trouvaille pour les admirateurs de Beethoven qui le verront là sous une face nouvelle, que nous sommes heureux de connaître pour le faire connaître. Ce recueil fut apporté, il y a dix ans, à Paris, par un chercheur de perles enfouies, M. ***. Il le fit entendre à quelques artistes qui furent émerveillés de la coquetterie délicieuse que Beethoven a mise à encadrer ce chef-d'œuvre. En effet, il a écrit pour tous ces accompagnements des préludes qui sont presque des introductions, tant ils commencent long-temps avant le chant; ils y amènent doucement votre esprit. Beethoven ne veut pas que vous arriviez devant ces petites merveilles brusquement et sans les admirer; il faut d'abord qu'il les ait mises dans leur jour; aussi, même après la mélodie terminée l'accompagnement ne s'arrête pas; la basse, le violon et le piano s'entretiennent encore pendant quelques instants de ce qu'ils viennent d'entendre.

Nous ne finirons pas ces lignes sans recommander à ceux qui chanteront ces mélodies, de les chanter s'ils le peuvent en anglais : la traduction allemande est cependant faite avec art, et M. Bélanger a mis beaucoup de talent dans sa traduction française; mais ces chants sont trop écossais, trop indigènes pour ne pas perdre un peu de leur saveur à être transplantés dans un autre idiome; la prononciation elle-même, cette prononciation si rude en musique, donne plus de caractère à ces mélodies populaires. La comtesse de Norfolk ou de Sussex peut être belle encore avec un costume français; mais n'ôtez pas à la jolie fille de Perth son plaid et son tartan.

ERNEST LÉGOUVÉ.

Nouvelles.

*** L'Opéra a donné cette semaine quatre représentations consécutives. Dimanche, *la Juive* avait empli la salle jusqu'au comble; lundi, mademoiselle Fanny Elssler avait dans la *Gipsy* soutenu honorablement la concurrence; mardi, *les Huguenots* avec un accompagnement invariable d'enthousiasme, et une recette de 9,400 fr.; enfin mercredi, *Robert* et une foule brillante et nombreuse.

*** *L'ambassadrice* a été reprise dimanche dernier à l'Opéra-Comique, et madame Damoreau n'y a pas été moins applaudie comme actrice que comme cantatrice irréprochable.

*** Madame la princesse de B**, connue par son goût exquis pour les arts, avait attiré chez elle, lundi dernier, l'élite de la société parisienne pour entendre un des concerts les plus ravissants. En effet, MM. Rubini et Lablache, et madame Grisi, tel était le butin des artistes pour la musique vocale. M. Dœhler, le grand pianiste à la mode, s'est fait entendre trois fois; et pour mettre le comble à ses succès, il a joué une nouvelle fantaisie sur des motifs de *Guido* et *Ginevra*, qui lui fait honneur comme exécution et comme composition. Un jeune artiste allemand, M. Kruger, premier hautbois de l'orchestre d'Aix-la-Chapelle, a joué avec goût et talent l'élégie de *Panofka*, arrangée pour le hautbois et qui a été justement appréciée.

*** Mademoiselle Lucile Grahn, cette jolie danseuse qui a été si vivement applaudie l'année dernière à l'Opéra, doit repartir incessamment de Copenhague pour se rendre à Paris, où elle est engagée à l'Académie royale de Musique.

*** M. Ghys, violoniste belge d'un rare mérite, s'est fait entendre sur le théâtre de la Renaissance et a obtenu un grand et légitime succès.

*** Dimanche prochain aura lieu un des concerts les plus intéressants de l'année. Ce sont MM. Baermann père et fils, de Munich, qui le donneront au Conservatoire. On y entendra pour la partie vocale M. Levasseur et mesdames Dorus-Gras et Nau, et pour la partie instrumentale MM. Baermann et Doehler. Dans une première audition publique des fragments d'un opéra de M. Mainzer sera écouté avec intérêt. Nous donnons le programme plus bas, et nous le recommandons à l'attention des dilettanti.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Strasbourg.* — L'espoir que nous avions conçu au mois de décembre dernier de voir les représentations d'opéra reprendre sur notre théâtre leur cours habituel, a été trompé sans retour. Grâce à la continuation des intrigues patentes et occultes de quelques jeunes prétendus connaisseurs et compétents appréciateurs en fait de beaux-arts, la troupe lyrique allemande, qui devait défrayer nos soirées d'hiver, et qui, depuis plusieurs mois, avait su s'attirer la bienveillance et l'intérêt du public dégagé de prévention, a cessé ses représentations, n'ayant plus voulu continuer à chanter pendant les plus indécentes vociférations et un bruit continuel. Que les jeunes arbitres de nos goûts et de nos plaisirs reçoivent l'expression de notre bien vive gratitude pour leur exploit héroïque. Il faut le dire en l'honneur de l'administration théâtrale, aucun effort ne lui avait coûté pour remplacer dignement la première chanteuse, madame Janick, qui, après avoir jeté tant d'éclat sur notre scène et avoir possédé à un si haut degré la faveur du public, avait eu le triste courage de rompre son engagement. Des chanteuses distinguées, qui ont succédé à madame Janick, notamment mademoiselle Méjo, qui fait maintenant les délices du public à Brunswick, n'ont pu obtenir l'approbation des mécontents réduits à regret au silence par le talent de madame Janick. Il n'est pas jusqu'à madame Cavaletti, la prima donna italienne aujourd'hui établie à Strasbourg, naguère encensée par eux, qu'ils n'aient dégoûtée de reparaître sur la scène après avoir traité de quelques représentations avec l'administration, et après qu'elle eut chanté avec tant de distinction le rôle d'Adélaïde dans la *Straniera*. Nous

conviendrons que l'effet d'un opéra chanté par des sujets, dont l'un est d'une nation différente et par un langage autre, peut paraître singulier; mais, dans le grand opéra, les paroles n'étant pas toujours comprises, sont une chose accessoire selon nous, et, puisque nos dissidents feignent de comprendre l'allemand aussi peu qu'ils comprennent l'italien, il devait leur être parfaitement indifférent d'entendre chanter dans les deux langues à la fois.

Les *Montechi e Capuletti*, dans lesquels madame Janick a rempli le rôle de *Roméo*, et une jeune et jolie chanteuse, mademoiselle Erdmann, non sans distinction, celui de Julie, est le dernier opéra que nous ayons entendu le 11 décembre dernier. Depuis cette époque, la ville de Strasbourg est complétement privée de musique lyrique, et son théâtre n'est plus ouvert qu'au vaudeville, à la comédie et au drame. Disons que ces représentations, qui peuvent paraître quelque peu monotones, ne cessent cependant pas d'être attrayantes par un heureux choix de pièces et surtout par le talent des acteurs, dont MM. Réal, Borie, Martin, Deville, Perron, mesdemoiselles Simon, Angelina et Martin méritent une mention particulière. Le bel ouvrage de Bouchardy *le Sonneur de Saint-Paul*, vient d'être représenté, et paraît destiné ici, comme partout ailleurs, à un succès durable et brillant.

Depuis quelques jours il est question de trois concerts par souscription, entrepris, dit-on, par les débris de l'ancienne société philharmonique, dissoute il y a plusieurs années, dans l'unique intention de dédommager les amateurs de musique de l'absence d'un opéra. A cet effet, l'on propose d'exécuter principalement des symphonies et des ouvertures, et l'on commencerait par la symphonie pastorale de Beethoven; on ajoute que le produit est destiné à la souscription pour le monument de ce grand compositeur. Nous souhaitons de grand cœur la réussite de cette entreprise.

*** *Rouen.* — Les chanteurs montagnards ont été ici et n'ont obtenu qu'un succès équivoque. Ils doivent se rendre à Paris et se faire entendre, dit-on, aux concerts Musard.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* Madame Loewe est enfin revenue au théâtre de ses succès; elle a reparu dans la *Norma*; inutile d'ajouter que son chant et son jeu passionné ont obtenu le succès d'enthousiasme qui leur était habituel. En revanche, un succès au moins équivoque, pour ne rien dire de plus fâcheux, a suivi la tentative de MM. Aragi, Pochiatesta et A. Dor de Parma, qui ont donné un concert où ils ont fait entendre plusieurs morceaux pour deux guitares et mandoline.

*** *Karlsruhe.* — La société *l'Union* a donné dans cette ville élégante comme un boudoir, un grand bal masqué où se pressaient toutes les notabilités de la cour et de la ville. Parmi les amusements de la soirée, il faut citer un théâtre de forme bizarre, dont le rideau en se levant a offert un cabinet de figures de cire, pour lequel un Français qui en est le propriétaire a réclamé l'attention du public. Le pêle-mêle des personnages représentés dans ce cabinet avait quelque chose d'analogue au désordre du bal masqué; qu'on se figure Napoléon à côté de lord Byron, Mahmud II en regard de Charles-Quint, Poniatowski faisant le vis-à-vis du dey d'Alger, Paganini voisin de Guillaume Tell, l'un aussi puissant par son archet que l'autre par son arc; Jeanne d'Arc la vierge d'Orléans, coudoyant Elisabeth la prude d'Angleterre qui ne fut vierge qu'officiellement, et pour donner à la contrée qui nous fournit de si bon tabac un nom destiné à rappeler la plus douteuse de ses qualités, dit Voltaire; enfin la touchante Marie Stuart, la dernière des reines poétiques, et don Quichotte, le dernier des chevaliers errants, etc. Ces diverses figures étaient représentées dans les attitudes les plus pittoresques. A un signal donné, elles disparurent toutes, mais on les vit reparaître quelques minutes plus tard, pour jouer un drame tragico-burlesque, accompagné de musique qui avait été composée exprès pour la circonstance. L'olympe travesti forma la seconde partie. La toile se releva, pour montrer la scène garnie de seize sacs de farine, d'où, aux accords brillants d'une valse intitulée : *Paris*, composée par Strauss pour la duchesse d'Orléans, sortirent seize garçon meuniers et seize meunières qui dansèrent un cotillon avec des figures nouvelles. Toute la nuit on exécuta des valses de Strauss et de Lanner ainsi que des quadrilles de Tolbecque qui sont fort estimés en Allemagne.

*** *Francfort.* Le *Liederkrantz* annonce un grand concert dont le produit sera versé à la souscription pour le monument de l'immortel auteur de *Don Juan*. Un jeune violon belge très distingué, M. Prume, a obtenu un succès paganinien; et c'est d'autant plus honorable, que la ville de Francfort compte assez d'artistes distingués pour avoir le droit d'être difficile dans ses jugements.

*** *Manheim.* La Société musicale a proposé un prix de vingt ducats pour le meilleur quatuor pour instruments à cordes. Nous aimons à voir des Sociétés encourager des artistes, seulement il faut convenir que le prix fixé est un peu trop mesquin: comme cette soubrette de Regnard qui demande ce qu'on peut avoir *en fait de mari pour vingt écus*, nous demanderons ce qu'on peut avoir pour vingt ducats en fait de quatuor?

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER,

SCHERZO,

Par

S. THALBERG.

OEuvre 51. Prix : 7 fr. 50.

Grande salle des Menus-Plaisirs (Conservatoire).

DIMANCHE 17 FÉVRIER,

GRAND CONCERT

VOCAL ET INSTRUMENTAL,

DONNÉ PAR

MM. BAERMANN PÈRE ET FILS,

Premières clarinettes du théâtre royal de Munich.

PROGRAMME.

PREMIÈRE PARTIE.

No 1. Duo pour deux clarinettes, composé par M. Baermann fils, exécuté par MM. Baermann.
2. Air italien chanté par mademoiselle Nau.
3. Solo de clarinette composé et exécuté par M. Baermann fils.
4. Duo de Mosca, chanté par M. Levasseur et madame Dorus-Gras.
5. Grande fantaisie brillante pour le piano sur : *the Gypsis' Warning*, composé et exécuté par M. Dœhler.
6. Air français chanté par madame Dorus-Gras.
7. *Pif Paf* des Huguenots, chanté par M. Levasseur.
8. Duo pour clarinette et corno di bassetto, composé par M. Mendelsohn, exécuté par MM. Baermann.

DEUXIÈME PARTIE.

FRAGMENTS d'un ouvrage dramatique de M. J. Majnzer, soli avec chœurs d'hommes.

Les prix des places sont ceux des Concerts du Conservatoire.

On trouve des billets d'avance chez M. Schlesinger, éditeur de musique: rue Richelieu, n. 97; Paciui, éditeur de musique, boulevard des Italiens, n. 11; et chez M. Réty, au Conservatoire.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 21 Février 1839. No 8.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire) BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEY, FRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. — De l'origine et de l'usage des cloches, par F. Danjou. — Une manie de notre époque. — La Bergerette. — Concert donné par MM. Baermann au Conservatoire, par Ed. Monnais. — *Revue Critique :* Trente-six vocalises pour voix de basse, par Kastner. — Nouvelles. — Annonces.

DE L'ORIGINE

ET DE L'USAGE DES CLOCHES.

Chacun de nous possède aujourd'hui quelque parcelle de ces instruments sonores, monuments imposants de la foi des siècles passés, qui, après avoir annoncé toutes nos victoires et célébré tous les grands événements de notre histoire nationale, ont été convertis en gros sous par la misère ou l'avidité révolutionnaires. Nos belles cloches, nos harmonieux carillons ne font plus retentir les airs de leur monotone et grandiose mélodie. Dans plusieurs églises, il est vrai, on conserve de bonnes cloches, mais l'art de les mettre en branle n'existe plus, et des sons discordants, qui se heurtent horriblement ou se succèdent inégalement et sans cadence, viennent seuls fatiguer nos oreilles assourdies. Aussi nos maires, nos conseils municipaux, qui ont l'oreille délicate, ont-ils restreint autant qu'ils ont pu le droit et l'usage de sonner les cloches. Il y avait cependant dans la voix puissante de cet instrument, dans l'admirable combinaison de son harmonie, dans le majestueux prolongement de ses ondulations sonores, quelque chose qui disposait l'âme à de mélancoliques pensées et lui faisait éprouver des jouissances intimes et toutes poétiques.

Notre prosaïsme a détruit tout cela. Heureusement, l'art n'a pas eu beaucoup à regretter la destruction des cloches qui, à part les expériences acoustiques des savants, n'étaient d'aucune utilité pour la musique. Néanmoins cet instrument a joué un assez grand rôle dans les fêtes et cérémonies publiques, il a exercé une assez grande influence sur les idées et sur les événements, pour qu'il soit intéressant de rechercher l'époque de son origine et de rassembler les faits qui en font connaître l'usage dans les siècles passés. C'est l'objet de cet article. Je sais que ce travail ne sera pas complet, qu'il pourrait être enrichi d'un plus grand nombre de faits et de citations, mais, tel qu'il est, il pourra toujours fixer l'attention de quelques personnes.

Les opinions sont bien diverses sur l'étymologie du mot cloche. Selon Fauchet, il viendrait de *claudicare*, boiter, parce que l'aller et le venir de ses sons semblent exprimer *l'alleure d'un boiteux eshanché.* D'autres le font dériver de χαλκος, airain, ou de *clangor*, son éclatant. Dans quelques anciens auteurs, les cloches sont appelées *sings*, de *signum*, d'où vient le vieux proverbe : On en fera les *sings* sonner. Elles sont ailleurs nommées *campanæ*, ou *nolæ*, du lieu où l'on croit qu'elles furent inventées. Quoi qu'il en soit, le mot *cloca* ou cloche a prévalu et a été adopté avec de légères modifications dans presque toutes les langues modernes.

On ne saurait préciser l'époque de l'invention des cloches; il paraît seulement certain qu'avant le IVe ou le Ve siècle il n'y avait aucun instrument de ce genre dont la dimension dépassât celle de nos sonnettes ou petites cloches. A la vérité on trouve quelques textes qui font connaître des cuves, des statues, des colonnes de métal ou de pierre sur lesquelles la percussion produisait un effet analogue au son des cloches, mais ces faits ne peuvent être invoqués pour prouver l'existence des cloches dans ces temps reculés. Ce fut en Italie qu'on fabriqua les premières, et la ville de Nole, en Campanie, est généralement regardée comme le lieu de leur découverte. Une opinion qui s'est accréditée, c'est celle qui attribue l'invention des cloches à saint Paulin, évêque de Nole, en 420. Mais cette assertion n'est établie sur aucun texte contemporain, et, au contraire, saint Paulin, dans une lettre à Séverus, donne la description très détaillée de son église et des divers ornements qui la décorent; il n'oublie pas même les

serrures, et cependant il ne fait aucune mention des cloches.

Dans tous les cas, leur introduction dans les églises et leur emploi pour appeler les fidèles aux offices ne remontent pas au-delà du VIe siècle, et ce ne fut que beaucoup plus tard que l'usage s'en répandit dans toutes les églises et couvents de la chrétienté.

On connaît l'existence des cloches au VIIe siècle par un événement qui prouve en même temps qu'elles étaient peu usitées.

Lorsqu'en 659 Clotaire assiégeait Orléans, saint Loup, évêque de cette ville, fit sonner les cloches de l'église Saint-Étienne : les soldats furent tellement effrayés en entendant pour la première fois ces instruments sonores, qu'ils se mirent à fuir, et Clotaire fut obligé de lever le siége.

L'usage de sonner les cloches pour les morts est fort ancien, et on en faisait quelquefois l'objet d'une clause testamentaire. Cette disposition est conçue d'une manière assez curieuse dans le testament de François Ier, duc de Bretagne, en 1450. « Avant de commencer l'office, le plus grand sain » (cloche) du moustier (couvent) sera sonné par douze » coups et gobeteix, l'ung coup distant de l'autre par » l'espace que communément on met à dire son *Ave Ma-* » *ria*, et sonné après si longuement et par autant de temps » que communément on met à dire un patenostre, un » *Credo* et *Miserere*, et pour ladite fondation avons or- » donné 290 livres de rentes audit benoist moustier. »

Il serait trop long d'énumérer tous les effets merveilleux attribués par la superstition au son des cloches; nous en rapporterons néanmoins quelques exemples curieux. Surius rapporte que dans plusieurs monastères la cloche résonnait d'elle-même quand un religieux rendait le dernier soupir. Giraldus Cambrensis, qui vivait au XIIe siècle, parle d'une cloche sur laquelle on prononçait tous les jours des paroles mystérieuses, parce que, si on eût omis ce soin, elle serait partie se placer elle-même dans une église voisine. Le son des cloches éloignait le démon, délivrait les femmes enceintes, guérissait le mal de dents, préservait d'une foule de maux et d'accidents, détournait la foudre et dissipait les orages. Siècles heureux, ignorance précieuse, crédulité admirable, je ne puis m'empêcher de vous regretter ! Dites-moi, je vous prie, ce que nous gagnons à savoir que l'orage qui gronde sur nos têtes ne saurait être détourné par des moyens merveilleux, que tous les dangers d'un long voyage, que les angoisses d'une maladie cruelle, que les souffrances de l'enfantement ne peuvent être éloignés ou adoucis par aucune amulette et par aucun prodige ? En nous donnant les jouissances de la science qui dessèche et qui creuse notre âme, ne nous a-t-on pas ravi le doux plaisir d'ignorer ?

C'est pour placer les cloches, objet d'une admiration si universelle, qu'on bâtit ces clochers hardis, ces tours élevées qui décorent presque tous nos beaux monuments gothiques. Mais avant la construction de ces édifices, on plaçait la cloche dans l'intérieur de l'église. Il existe même une ancienne loi qui prévoit et répare d'une manière singulière les accidents qui résultaient de la chute d'une cloche. Ainsi, si la cloche tombait dans l'église et tuait ou blessait quelqu'un, l'église payait de son revenu une grosse amende; mais si le curé ou le sonneur étaient les victimes, aucun dédommagement ne leur était donné.

Quand l'usage des cloches fut assez répandu, on imagina d'en régler le son suivant les notes de la gamme et les divers genres de voix. Une inscription placée sur la quatrième cloche de l'église de Tours, fondue et placée en 1515, fait connaître cette disposition.

De trois parties la taille tians
Je qui ai nom Mauricians
Gatiau est Barytonans
Contratenor Isidorus
Pour quart Martin est le dessus
Faisant armonie bien prinse
En décembre bâtie je fus
L'an de Christ mil cinq cent quinze.

Tour à tour organes de nos joies et de nos douleurs nationales, les cloches annonçaient tous les grands événements. La vieille tour de Saint-Germain-l'Auxerrois contient encore la cloche qui donna l'affreux signal du massacre de la Saint-Barthélemy. La plupart des inscriptions gravées sur les cloches expriment les diverses circonstances dans lesquelles elles étaient employées. Voici une de ces inscriptions :

Laudo Deum verum,
Plebem voco,
Coogrego clerum,
Defunctos ploro,
Nimbum fugo,
Festaque honoro (1).

Dans les grandes cathédrales, dans les riches abbayes, on avait plusieurs cloches qui avaient une destination différente. On comptait la cloche d'honneur qui annonçait l'arrivée d'un personnage important; la cloche de joie pour les événements heureux; la cloche commune, *campana bannalis*, qui indiquait les heures du travail, du repos, les réunions pour certaines affaires publiques; la cloche funèbre, dont le tintement lugubre apprenait l'agonie ou la mort, l'excommunication ou l'exil; enfin la grosse cloche qui sonnait le tocsin. A Gand, cette cloche du tocsin s'appelait Roland, et portait l'inscription suivante :

Roland je me nomme, quand je sonne
Il y a du trouble en Flandres.

Avant la révolution, on comptait en France plusieurs cloches d'une immense dimension : celle de la cathédrale de Paris, nommée bourdon, existe encore, et est une des plus considérables. La grosse cloche de Saint-Étienne, de Vienne, fondue en 1711, par ordre de Joseph, et composée des canons pris pendant la guerre contre les Turcs, a plus de 10 pieds de haut; sa circonférence est de 32 pieds 2 pouces; elle pèse, sans le battant, 35,400 livres, et le battant pèse 1,328 livres.

Ce que les voyageurs ont rapporté des cloches qu'on entend en Chine et au Japon paraît entaché d'exagération. Suivant Chladni (2), on trouve au Japon des cloches d'or et d'argent. Toutes les relations s'accordent seulement sur ce point : c'est que les cloches de ces pays sont d'un poids plus considérable que celles qui sont en Europe. Ces cloches n'ont que des battants de bois, et on y pratique symétriquement un certain nombre de trous.

Je dois dire ici quelques mots d'une cérémonie en usage dans l'église catholique depuis une haute antiquité, et qui a pour objet la bénédiction ou *baptême* des cloches. Les plus illustres personnages regardaient autrefois comme un honneur d'être choisis pour parrains et marraines d'une cloche, et leur nom gravé sur l'instrument transmettait à

(1) Je loue le vrai Dieu,
J'appelle le peuple,
Je rassemble le clergé,
Je pleure les morts,
J'écarte les orages,
Je célèbre les fêtes.

(2) *De inventorio templorum.*

la postérité le témoignage de leur munificence et de leur piété. Cette cérémonie se célébrait avec une grande pompe; la cloche était couverte de riches étoffes et suspendue sous un dais au milieu de la nef, et le clergé, revêtu d'ornements blancs, accompagné du parrain et de la marraine, la bénissait solennellement en récitant diverses prières et en chantant quelques psaumes. L'emploi des cloches est considéré, dans l'église catholique, sous un double aspect. D'abord, elles ont pour objet principal et pratique la convocation du peuple à la prière et aux offices divins; mais elles sont encore considérées comme le simulacre sur la terre de la voix de Dieu, et comme une sorte de manifestation de sa grandeur. C'est dans ce sens qu'on chante, pendant la cérémonie de leur bénédiction, ces magnifiques et poétiques paroles de David : « La voix du Seigneur se fait » entendre sur les eaux, fait sortir des nues le feu et les » éclairs, ébranle les déserts, et brise les cèdres du Liban.»

La réunion de plusieurs cloches, de diverses grandeurs, accordées suivant les règles de la tonalité et gouvernées par un clavier, forme ce qu'on nomme un *carillon*. C'est dans la Flandre que ce gigantesque instrument a été inventé et qu'il s'est étendu et perfectionné. Cette invention remonte assez haut, puisqu'une maison située à Gand, en 1398, était déjà nommée le carillon. Presque tous les bourgs de Belgique et de Hollande possèdent des carillons, que l'on joue au moyen d'un clavier sur lequel on frappe avec les poings; d'autres sont soumis à l'action d'un cylindre. Il n'est pas rare de rencontrer dans ces pays des hommes d'un habileté extraordinaire et qui parviennent à exécuter des airs d'un mouvement rapide. Les plus célèbres carillons étaient ceux de Delft et d'Anvers.

Plusieurs peuples de l'Asie ont aussi des carillons; Dampier assure en avoir trouvé un dans les îles Philippines, dans lequel on comptait seize cloches. Enfin on sait que les Chinois suspendent aux divers étages de leurs tours, un grand nombre de clochettes que le vent agite et fait sonner. C'est à ce dernier genre de carillon que se rattache une harmonie étrange produite par une grande quantité de clochettes et dont j'ai entendu moi-même le merveilleux effet. Sur les montagnes et dans les frais pâturages de la Suisse, on rencontre une quantité innombrable de bestiaux qui ne sont gardés par aucun pasteur et qui errent dans la vaste enceinte où ils sont placés. Ces bestiaux portent tous de petites clochettes de diverses grandeurs et produisant des sons variés. Tous les calculs de la science, toutes les ressources de l'orchestre seraient impuissantes pour imiter ce prodigieux carillon. Le hasard forme ainsi des combinaisons harmoniques, des mélodies bizarres, indéfinissables et pourtant pleines de charme. L'écho répète ces accords extraordinaires qui forment avec le murmure des ruisseaux, le mugissement des torrents et les sifflements du vent, la seule mais admirable musique qu'on entende dans ces lieux sauvages et pittoresques.

F. Danjou.

UNE MANIE DE NOTRE EPOQUE.

Jamais on n'a barbouillé plus de papier réglé qu'à notre époque si féconde en petits résultats; jamais le démon de la composition musicale n'a bouleversé plus de cerveaux impuissants.

Tant que la *compositiomanie*, qu'on nous passe ce néologisme, n'a commis que d'innocentes *fantaisies* ou de bruyants *galops*, la critique n'a dû qu'en rire. Permis à chacun de se suicider dans un verre d'eau! Mais, voici venir le cumul dans l'art; voici que, la fureur de composer s'est emparée de tous les larynx masculins et féminins.

Aujourd'hui, un chanteur de concert croirait être déshonoré s'il n'assommait quotidiennement le public de ses nauséabondes inspirations. Grâce à cette fatale disposition, les œuvres des grands maîtres sont peu goûtées par la généralité des amateurs; tandis que telles insipides romances, telles barcarolles somnifères, de tel ou tel pilier de concert-monstre, sont recherchées avec empressement et souvent applaudies avec fureur par la foule ignorante.

Il n'y a rien d'absolu dans la nature, surtout en fait d'art; et d'ailleurs l'exception est l'antidote de la règle trop sévère. C'est assez dire, qu'on nous verra toujours des premiers à applaudir un nouveau Stradella s'il se présente, ou un Crescentini, s'il en existe encore. Mais qu'on nous permette d'exprimer ici tout l'ennui que nous causent les œuvres décolorées de certains chanteurs de tout ordre qui, de leur autorité privée, se posent comme compositeurs, bien plus, qui nous font subir malgré nous l'audition trop renouvelée de leur maigre et pauvre musique.

Cette manie de l'époque a dû naturellement gagner les dames artistes, toujours portées par l'organisation particulière de leur sexe, à imiter un travers lorsqu'il est justifié par la mode, qui ne régit pas seulement la forme nouvelle d'un chapeau ou la couleur d'un tissu d'origine étrangère. Les dames, les dames-compositeurs bien entendu, cessent d'être aimables pour nous, alors que renonçant aux brillants avantages que leur font et leur beauté et notre galanterie, elles ne craignent pas de produire publiquement leurs inspirations souvent entachées de fautes d'harmonie, et bonnes tout au plus à endormir leurs petits enfants qui pleurent loin d'elles, tandis qu'elles figurent dans nos concerts fashionnables.

Nul ne peut servir deux maîtres, dit le proverbe évangélique; et dans le cas présent on ne peut être que de son avis.

Artistes, si vous êtes chanteurs excellents; femmes, si votre visage, votre voix, vous attirent tous les regards et partant de bien doux éloges, ne jouez pas plus long-emps la position brillante que vous vous êtes faite contre le titre rebutant d'insipides et de maussades compositeurs.

On a vu quelquefois des compositeurs-chanteurs réussir, mais bien plus rarement le succès a couronné les tentatives des chanteurs-compositeurs.

Plantade, Monpou et Romagnesi ont dû la popularité de leurs œuvres légères à l'exécution intelligente avec laquelle ils les produisaient devant un petit cercle de connaisseurs; mais quel nom pourrions-nous citer de chanteur *ex-professo*, qui se soit placé sous ce point de vue avec un avantage réel? Le chanteur, s'il n'a du génie, et si ensuite il ignore l'art de conduire une idée musicale avec tous les développements quelle comporte; si enfin il ne sait donner à sa composition entière cette allure grandiose qui est le cachet des maîtres, le chanteur, disons-nous, joue follement un présent honorable pour n'obtenir qu'après beaucoup de peines et de dégoûts un avenir gros de déception et riche de regrets. Ajoutons que, même en ne se faisant que compositeur *in petto*, le chanteur s'expose à devenir systématique (eh! quel est l'artiste-producteur qui ne l'est pas?) et se prive de toute la candeur de son libre arbitre lorsqu'il est appelé à donner son avis sur tel ou tel rôle qu'un compositeur a voué souvent à son examen.

On objectera que plusieurs auteurs d'opéras recommandables ont été tout à la fois chanteurs et compositeurs, et les noms de Garcia, de Solié et de Gaveaux ne manqueront pas d'être mis en avant. A cette argumentation assez plausible en apparence, nous ne répondrons que cette seule phrase : — Est-ce comme compositeur que le nom de

Garcia est cité de nos jours? Quant aux deux derniers artistes que l'on a accolés à l'auteur de *la Mort du Tasse*, nous croirions faire injure aux chanteurs de notre époque en les assimilant à eux, car ils n'étaient pas plus chanteurs que tels pensionnaires du théâtre de l'Opéra-Comique moderne, qui, malgré sa subvention assez rondelette et la capacité reconnue de ses directeurs, est sans cesse, comme le marquis de Corcy, à la recherche de voix capables de renforcer son personnel pourtant très nombreux.

Croyez-nous, chanteurs de talent, cantatrices ravissantes, qu'un sot amour-propre n'a pas encore égarés au point de vous croire des Mozart, ou pour le moins des Boïeldieu, ne composez plus, ou, si cela est utile à votre santé, que vos inspirations ne franchissent pas le sanctuaire qui les a vues naître, car en rassasiant le public, vous ôteriez le droit de vous applaudir lorsque vous exécutez devant lui les œuvres signées de grands noms dans l'art dont vous êtes les plus brillants champions.

Mais vous, geais parés des plumes du paon, qui n'avez des grands artistes que les petites manies ou les ridicules attachés à notre humaine espèce, continuez de composer, écrivez même beaucoup, produisez-vous au grand jour des bougies des salles de concerts, la critique s'en réjouira; et tandis que les vrais chanteurs la touchent et la désarment, vous, vous la ferez rire, — et la critique aime mieux rire que de vivre aux dépens de ceux qu'elle écoute.

D'ailleurs, qu'a de commun avec vous la gloire, ce mirage céleste, cette Oasis après laquelle soupirent toutes les organisations protégées? Continuez à colporter de maison en maison la denrée musicale dont vous avez le bon esprit de vous faire et les cornacs et les éditeurs; vivez en paix, et que votre main harmonicide se pose sans trembler sur le clavier, véritable souffre-douleur du démon mélodique qui vous inspire.

LA BERGERETTE (1).

« Abandonnez-vous en ce saint » jour à cette joie pure et innocente, » qui est un des fruits du Saint-» Esprit. »

Epist. ad Gal., v, 22.

Dans tous les temps, les chrétiens ont célébré avec joie et allégresse les fêtes de l'église; la pompe des cérémonies était toujours en rapport avec l'importance des solennités; mais au moyen-âge il se mêla des usages singuliers à la majesté et à la splendeur du culte chrétien. Dans ce nombre étaient ceux par lesquels nos pieux ancêtres prétendirent si long-temps honorer la résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ.

Le rituel attribué à saint Prothade, et que l'on croit avoir été rédigé sous le pontificat d'Hugues Ier, l'un de nos plus illustres prélats, rapporte que le rit romain ayant remplacé le gallican dans les églises de Besançon, on adopta plusieurs coutumes qui s'observaient à Rome.

Au jour de Pâques, l'archevêque donnait à dîner à son clergé. Avant de se mettre à table, l'on bénissait la chair d'un agneau, le chancelier entonnait le verset : *Epulemur in azymis*, etc., qui était continué par les assistants. Puis l'on servait et l'on mangeait en écoutant la lecture. Le repas fini, on allait à l'église dire les grâces et chanter nones; et à la rentrée dans le cloître, on se lavait les mains, et l'on présentait à boire à chacun.

(1) Extrait de l'*Impartial de Besançon*.

L'usage a duré long-temps de bénir à l'autel un agneau rôti qu'on partageait entre tous les clercs; mais plus tard, au lieu d'agneau, le célébrant bénissait avant la postcommunion des petits pâtés faits aussi de chair d'agneau, qui étaient distribués au clergé à la fin de la messe.

Telles étaient les réjouissances du jour de Pâques dans le lieu saint; mais par la suite on y introduisit des danses. Les chanoines et les chapelains de nos églises canoniales formaient des rondes dans les cloîtres et même dans les églises, lorsque le mauvais temps ne permettait pas de les faire sur le préau du cloître. Ces danses sont marquées dans le Rituel de Sainte-Madeleine; et dans celui de 1582, on lit au chapitre du jour de Pâques, les phrases suivantes : « *Finito prandio, post sermonem, finitis nonis, fiunt choræ in claustro, vel in medio navis ecclesiæ, si tempus fuerit pluviosum, cantando aliqua carmina ut in processionariis continetur. Finita chorea.... fit collatio in capitulo cum vino rubeo et claro, et pomis vulgò nominatis de Caspendu* (2). »

On avait composé dans cette danse, appelée *Bergerette*, quatre chansons sur autant d'airs différents, avec des reprises convenablement ménagées. Chacun avait plusieurs couplets, dont le suivant pourra donner une idée :

Fidelium sonet vox sobria,
Convertere, Sion, in gaudia,
Sit omnium una lætitia,
Quos unica redemit gratia.

Cette danse, introduite dans les églises de Besançon peu après le onzième siècle, fut successivement condamnée par les conciles généraux de Vienne et de Bâle; mais l'attachement aveugle que l'on avait pour cette coutume ne permit pas de l'abroger entièrement. Les prêtres marchant l'un après l'autre, continuèrent à faire processionnellement le tour des cloîtres. Cette cérémonie, ainsi modifiée, eut lieu pour la dernière fois en 1757, dans la cathédrale de Saint-Jean, de la manière suivante :

A une heure après midi, on commença par le grand carillon, et par un coup de la grosse cloche qu'on sonna en volée. On lut au chœur une leçon qui était le reste de l'homélie des matines, on chanta nones, après lesquelles on commença la bergerette en cet ordre. Le marguillier, comme maître des cérémonies, revêtu de son habit de chœur, conduisit la bande. Le plus ancien dignitaire marcha seul le premier, suivi d'un enfant de chœur qui portait la queue de sa chape; tous les autres chanoines vinrent ensuite l'un après l'autre, chacun d'eux suivi d'un petit valet. Après le sous-chantre vinrent deux chapelains qui marchaient ensemble. Tous entrèrent dans le cloître, où ils firent trois tours sur le parterre; les musiciens, placés dans l'un des coins du cloître, chantèrent en musique une espèce de cantique latin qui commençait ainsi : *In hac die Dei dicant nunc Gallilæi, quomodo Judæi regem perdiderunt*, etc. Les deux chapelains répétèrent les mêmes couplets en plain-chant. Enfin, les trois tours étant finis, on chanta le *Regina cœli, lætare*, et on récita les psaumes *Miserere* et *De profundis*, pour un chanoine de Saint-Etienne, nommé Hugues Garnier, qui avait fondé la collation.

Notre compatriote, l'abbé J.-B. Fleury, connu par son savoir, s'étant occupé particulièrement de recueillir dans

(1) Le dîné fini, après le sermon et l'office de nonnes, on forme des danses dans le cloître, ou au milieu de la nef de l'église, si le temps est pluvieux, en chantant quelques hymnes du processional. La ronde terminée..., on fait, au chapitre, une collation avec du vin rouge, du vin clairet et des pommes reinettes dites caspendu.

nos archives publiques tout ce qui était relatif aux anciens usages de l'église de Besançon, nous a laissé une longue dissertation sur l'origine de la danse dont on vient de parler.

Alex. G....

CONCERT

DONNÉ PAR MM. BAERMANN PÈRE ET FILS AU CONSERVATOIRE.

Ces deux Baermann sont d'excellents artistes dont l'admirable talent s'augmente encore de l'intime relation qui les unit; on dirait un même souffle, une même âme en deux corps. Vingt ans n'avaient pas effacé le père du souvenir de ceux qui l'avaient entendu à Paris lors de son premier voyage, et quand ces mêmes gens l'ont vu revenir accompagné d'un grand fils auquel il avait enseigné les secrets de son art, ils ont trouvé que Baermann n'avait pas mal employé son temps. Partout où le père et le fils se sont fait entendre, ils ont été salués de suffrages unanimes; partout on les a regardés comme le symbole de la perfection dans leur genre d'exécution instrumentale.

Après cela, si la foule ne s'est pas pressée à leur concert d'adieu comme aux exhibitions mécaniques de tel pianiste ou de tel chanteur, ou comme aux représentations de mademoiselle Rachel, le fait est facile à expliquer. D'abord le vent n'est pas aux concerts; et savez-vous pourquoi? c'est que l'année 1858 a dévoré sans pitié l'héritage de sa sœur cadette l'année 1859. Ensuite les instruments à vent ne sont pas populaires chez nous; peu d'amateurs consentent à s'enfler les joues, à s'user les poumons pour souffler dans une anche. La musique de la loterie, les aveugles et les orchestres forains n'ont pas peu contribué à la déconsidération de la clarinette. Au contraire, le piano et le chant sont plus que jamais en honneur; tout le monde s'exerce plus ou moins à sauter sans balancier sur les touches d'ivoire, à filer des sons d'une voix bonne ou mauvaise dans l'espoir de trouver une fortune ou tout au moins une renommée au bout de ses doigts ou dans le creux de sa poitrine.

De plus, Baermann père et fils ont autant de modestie que de talent. Pas le moindre charlatanisme ni dans leur physionomie, ni dans leur costume, ni dans leur affiche. A ceux qui aiment la musique pour elle-même, ils disent tout bonnement: Nous voilà! s'embarrassant fort peu de savoir si les vrais amateurs sont nombreux ou rares. C'est se conduire en vrais artistes, et se distinguer noblement de la foule des spéculateurs.

Dimanche dernier, ils n'avaient pas dérogé à leurs principes: le programme de leur concert n'offrait que de beaux noms et des œuvres solides. Une indisposition de chanteur soliste ayant empêché l'exécution des fragments d'un ouvrage dramatique de M. J. Mainzer, MM. Doehler et Panofka se sont chargés de remplir le vide laissé par cette défection imprévue; l'un avec de belles études et une fantaisie très remarquable sur plusieurs motifs de *the Gypsy's warning*, opéra de Benedict, qu'il a merveilleusement jouées, accompagnées par un tonnerre d'applaudissements; l'autre avec sa touchante *élégie*, tendrement soupirée par son mélodieux violon. Mademoiselle Nau et madame Dorus-Gras sont venues tour à tour chanter, la première un air italien dont le titre nous échappe; la seconde l'air du *Cheval de Bronze*, qui lui a déjà valu plus de bravos qu'il n'y a de notes. Levasseur a chanté seul le fameux *Pif paf* des *Huguenots*, et avec madame Dorus-Gras un vieux duo de Mosca, dont la mélodie et les paroles comiques ont réveillé dans notre mémoire de lointains et doux échos.

Le père et le fils ont pris congé de nous en répétant leurs deux duos favoris, le premier composé par M. Baermann fils, et le second par M. Mendelsohn, qui peuvent passer pour des délicieux chefs-d'œuvre. Baermann fils a exécuté aussi un solo de sa composition, toujours avec le même talent et le même succès. Tel père, tel fils: on ne vit jamais de ressemblance plus complète. Baermann père a résolu un problème difficile: il a transmis de son vivant à son fils la plus belle partie de son héritage, usufruit et propriété, sans se priver de rien lui-même, mais au contraire en doublant sa richesse et sa jouissance. Il faut bien que les artistes possèdent quelques priviléges refusés aux banquiers!

Ed. M.

REVUE CRITIQUE.

TRENTE-SIX VOCALISES POUR VOIX DE BASSE,

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

PAR FERDINAND PAER.

Aucun instrument, quelle que soit d'ailleurs l'habileté de l'artiste, ne peut facilement lutter contre les avantages d'une belle voix; c'est que seule la voix sait réunir la puissance au charme, la douceur à l'expression, la flexibilité à l'énergie; c'est que seule elle possède cette fascination qui subjugue, cette verve qui entraîne, cette grâce qui séduit. Aussi qu'il se révèle tout-à-coup un talent du premier ordre, on s'empressera de l'accueillir par d'unanimes applaudissements, et de lui prodiguer les éloges les plus flatteurs. Mais parmi ceux qui applaudissent et qui admirent, combien peu se doutent des difficultés immenses que le chanteur a eues à vaincre avant d'arriver à un tel degré de perfection. Pour la plupart, un grand chanteur est un être privilégié qui a reçu de la nature un don merveilleux; pour quelques uns seulement c'est une organisation d'élite développée et perfectionnée par d'habiles conseils et par un travail opiniâtre. L'éducation peut jusqu'à un certain point suppléer aux moyens naturels; rien ne peut suppléer à l'éducation. Qu'importe en effet que vous ayez un bel instrument si vous ignorez l'art de vous en servir? Ces réflexions nous sont suggérées par le dernier ouvrage de M. Paër, que nous avons sous les yeux. Assurément il faut un bon maître pour former un bon chanteur; mais avec le maître il faut aussi le secours d'un bon livre, d'un livre où l'élève puisse trouver de sages conseils, des préceptes libres et indépendants de ces mesquines formules d'enseignement que certains professeurs ne manquent pas d'inculquer à leurs élèves pour exalter leur propre méthode au détriment de toutes les autres. Parmi les excellents ouvrages qui remplissent le mieux ces conditions, il en est peu de plus éminemment complets que ceux écrits par M. F. Paër. On se rappelle l'accueil favorable fait aux premières vocalises pour ténor ou soprano de cet auteur habile; loin d'être épuisé, le succès en va toujours croissant, et faisait vivement désirer au public que cet œuvre fût complété par une seconde partie, spécialement consacrée à la voix de basse.

M. Paër est venu répondre à ce vœu en nous donnant un nouveau recueil de vocalises pour basse avec accompagnement de piano. Que l'étude et le travail donnent à la voix plus de souplesse, d'agilité, d'assurance, c'est ce que personne ne songe à contester; mais jusqu'à ce jour les efforts des maîtres et des théoriciens semblent se diriger principalement du côté des voix de ténor ou de soprano; ainsi on s'applique à former des chanteurs accomplis dans ce seul genre, et on néglige presque entièrement les registres plus graves

des voix de basse ou de contr'alto. Assurément ce système eut de tout temps des résultats fâcheux, en laissant dans la demi-teinte des ressources qu'il eût été facile de produire au grand jour, et qui pis est, en introduisant dans l'exécution vocale une sorte de disparate, de désharmonie des plus choquantes. Mais il présente des inconvénients encore plus graves aujourd'hui, que les parties de basse sont fréquemment chargées de fioritures et de roulades tout autant que celles de premiers dessus; et cependant n'est-il pas plus essentiel aux voix graves de vocaliser long-temps et souvent à cause de leur qualité de timbre, de leur volume d'émission, de leur nature en un mot qui leur accorde parfois quelques avantages précieux, mais leur refuse presque toujours la flexibilité. Il est inutile d'après ceci d'insister sur l'opportunité et l'importance de ces vocalises, et nous ne craindrons pas d'être démenti en disant que personne n'était plus apte à composer un pareil ouvrage que l'illustre auteur d'*Agnès*, de *Sargine*, du *Maître de chapelle*, etc., œuvres qui parmi des beautés de premier ordre, brillent surtout par une mélodie facile, abondante, originale et expressive. Au milieu de ses travaux dramatiques, M. Paër a composé une innombrable quantité de morceaux de chant, spécialement destinés à perfectionner la voix, et qui ont généralement obtenu un succès mérité; il n'y a donc pas lieu à s'étonner si M. Paër a fondé une école de laquelle sont sortis tant de bons chanteurs.

Nous n'entreprendrons pas de passer en revue ni d'analyser une à une les études composant ce dernier recueil; nous nous contenterons de dire que toutes offrent un chant bien dessiné, et sont écrites avec le soin le plus minutieux, à tel point que l'auteur a indiqué les intervalles de respiration au moyen d'un signe particulier. Chaque difficulté, chaque nuance a son exercice; gammes ascendantes et descendantes, sons ténus et filés, gruppetti, appogiatures, trilles, enfin rien de ce qui contribue à la grâce et à la délicatesse du chant n'y est omis. L'accompagnement de piano est simple et facile, non pas toutefois qu'il soit monotone ou sans charme; l'harmonie en est presque toujours élégante et neuve. Les personnes jalouses de mettre à profit d'heureuses dispositions, comme aussi les talents achevés se serviront avec avantage de l'œuvre de M. Paër; ceux-ci pour conserver, celles-là pour acquérir. N'oublions pas de mentionner que ces études ont été transposées pour la voix de contr'alto.

G. Kastner.

Nouvelles.

*** Le grand débat entre mademoiselle Rachel et la Comédie-Française est terminé. Mademoiselle Rachel devient, en 1840, sociétaire du Théâtre-Français; elle a dès aujourd'hui vingt mille francs d'appointements et deux mois de congé. Le Théâtre-Français, tout en se conduisant avec une parfaite générosité, n'a cependant pas cédé à d'onéreuses exigences.

*** Un tableau curieux qui faisait partie autrefois de la collection du cardinal de Luynes, vient d'être donné au foyer de la Comédie-Française. Il représente tous les acteurs comiques les plus célèbres, depuis Gros-Guillaume et Gautier-Garguille jusqu'à Molière. Le donateur est M. Lorne, de Sens.

*** MM. Allard et Chevillard ont repris, dimanche dernier, leurs intéressantes matinées de musique de chambre pour remplacer les matinées de la *Société musicale*, qui n'auront plus lieu. Ces artistes ont exécuté plusieurs quatuors avec la perfection qu'on leur connaît. Un trio de Beethoven pour le piano a valu des salves d'applaudissements à mademoiselle Loveday qui fait des progrès sensibles.

*** M. Georges Hainl, après avoir obtenu de brillants succès à Bordeaux, se rend à Lyon, où il est attendu vers la fin de février.

*** Dans *la Gitana* de Saint-Pétersbourg, on remarque une chanson de M. Méry, mise en musique par M. Schmidt. Elle se nomme la chanson des Bohémiens, et ne manque pas d'originalité.

Nous venons d'un bout du monde,
A l'autre bout nous allons,
Cachant notre race immonde
Par les bois et les vallons,
Vous demandez qui nous sommes!..
Assez! assez!
Ni des démons, ni des hommes,
Passez!
Le cri des douleurs amères
Nous font de joyeux moments
Quand nous enlevons aux mères
Des filles pour nos amants.

Nous mangeons ce que nous laisse
Le vautour ou le corbeau;
Nous n'avons point de vieillesse,
Nous n'avons point de tombeau.

En vain la foudre répète
Les mots qui nous ont maudits:
Nous bravons dans la tempête
L'enfer et le paradis.

L'immense succès de *la Gitana* n'empêchait pas mademoiselle Taglioni de répéter un ballet nouveau intitulé *la Créole*, dont la première représentation a dû avoir lieu la semaine dernière. Mademoiselle Taglioni doit quitter Saint-Pétersbourg avant la fin du carnaval, et quatre ou cinq capitales la réclament avant qu'elle puisse rentrer dans nos murs. Que les zéphirs lui préparent d'actifs relais!

*** *Bal de la Mode.* — Tel est le titre sous lequel aura lieu un bal extraordinaire, samedi prochain, au théâtre de la Renaissance. M. Alix a modelé une jolie figure de la mode qui sera revêtue des plus riches habits, et exposée, cette nuit-là, dans le foyer de Ventadour. Un jeu d'adresse, dit le *Jeu de la Mode*, sera dressé auprès, et les dames du bal viendront chacune à leur tour, essayer de gagner l'un des vingt objets dont se composera la toilette de la mode. La robe seule sera du prix de 1,800 francs. Le théâtre de la Renaissance ne pouvait mieux clore le cours brillant de ses fêtes masquées, et quiconque a vu l'affluence que le mardi-gras avait attirée à Ventadour peut juger de celle que ce bal y amènera.

*** Le concours du grand prix de musique, pour l'année 1839, aura lieu à l'École royale des Beaux-Arts, rue des Petits-Augustins.

Les deux concours d'essai sur la fugue et sur le chant auront lieu à cette École les mardi 5 et mercredi 6 mars, à sept heures du matin. Les artistes qui ont l'intention de se présenter à ce concours devront se faire inscrire au bureau de l'École, à dater de ce jour jusqu'au samedi 2 mars, à trois heures.

On exigera le dépôt de l'acte de naissance et d'un billet de présentation d'un professeur connu.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — La représentation de dimanche, au Grand-Théâtre, a été troublée par un tumulte dont on se ferait difficilement une idée. L'affiche du jour avait annoncé *Robin des Bois;* mais une indisposition de Richelme n'ayant pas permis de jouer cet opéra, le régisseur vint annoncer que *le Pré aux Clercs* le remplacerait. Cette substitution ne satisfit ni le parterre ni les loges; le public réclama avec une énergie croissante; les allocutions des commissaires de police ne furent pas écoutées, et le bruit, qui augmentait à chaque instant d'intensité, devint tellement menaçant, que l'on dut songer à opérer l'évacuation de la salle. Le tumulte fut alors à son comble; les bancs des troisièmes pleuvaient sur le

théâtre; presque tous les globes des becs de gaz se brisèrent en éclats sous les coups des projectiles; on déchira les toiles rembourrées des siéges, qui furent mis en pièces. Une rage de destruction s'empara d'une partie de ce public, qui eut même l'idée de se faire du gaz un auxiliaire à sa fureur, car des becs furent tourués avec force vers les murs, afin que la flamme pût embraser les planches peintes. Il y eut alors une indicible confusion dans cette foule, qui, forcée de quitter la salle, se répaudit sur la place du Grand-Théâtre, où les scènes de désordre continuèrent. On brisa à coups de pierres les vitres des fanaux supportés par les candélabres, et comme il n'était pas possible d'assigner un terme à tout ce tapage, les commissaires de police se sont vus dans la nécessité de faire à cette foule les trois sommations qui ont eu pour résultat de dégager les abords du théâtre. Nous ne saurions trop nous élever contre tous ces actes d'un vandalisme stupide. Manifester à l'administration du théâtre son mécontentement en cassant des bancs, en brisant des quinquets, en faisant courir des dangers aux spectateurs, c'est faire preuve de folie. Quinze des coupables ont été arrêtés. On assure que les dégâts commis s'élèveront à plus de 4,000 fr.

*** *Nantes.*—M. Ghys vient d'arriver; il doit donner plusieurs concerts. *Le Brasseur de Preston* a été représenté samedi dernier pour la première fois, et n'a obtenu qu'un succès d'estime; on pense qu'il se relèvera à une seconde audition, car les acteurs ne savaient pas bien leurs rôles; deux ou trois répétitions de plus auraient profité au succès de cet ouvrage.

*** *Rouen.* — Mademoiselle Daubrée, jeune élève du Conservatoire, a donné un concert au Théâtre-Français avec mademoiselle Lambert. Mademoiselle Daubree a chanté avec pureté et goût, elle a été applaudie. Le feu brillant de mademoiselle Lambert a excité l'enthousiasme. Un élève de M. Haumann, M. Arteyuio, a fait un fiasco complet.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — On lit dans *le Times* du 15 février : Le célèbre pianiste Moschelès a donné hier matin, dans la salle du concert de Hanôvre-Square, la première des matinées de musique de chambre, qui était la continuation de celles qu'il avait données l'année dernière avec un si grand succès. Les morceaux qui composent le programme de ces concerts forment un choix des meilleurs auteurs de toutes les époques. Dans la matinée d'hier, on a entendu *le Queens Command*, extrait du *Virginal Book*, de 1659, par Orlando Gibbons; deux morceaux de clavecin, par Scarlatti; un prélude et fugue en *ré* mineur de J.-S. Bach; l'ouverture de *la Fête d'Alexandre*, de Haendel. Tous ces morceaux ont été exécutés par M. Moschelès avec le goût parfait et le talent élevé qui le distinguent. Quelques morceaux de chant de Schubert et de M. Moschelès, le magnifique trio de Beethoven en *ré* majeur, exécuté par Moschelès, Mori et Lindley, et trois études nouvelles de M. Moschelès, ont rempli la seconde partie de ce magnifique concert.

*** *Vienne.* — On ne s'occupe ici que du succès d'enthousiasme obtenu, il y a quelques jours, par un opéra nouveau de Liudpaintner, *la Génoise*. Poëme et musique, écrit-on, sont ravissants, et l'exécution a été parfaite.

*** *Berlin* 11 *février.* — On écrit que la célèbre cantatrice, mademoiselle Loewe, était de retour dans cette ville, et qu'elle a fait sa rentrée à l'Opéra royal dans l'*Ambassadrice*, de M. Auber. L'administration de ce théâtre a condamné cette artiste à une amende disciplinaire (*ordnungs-strafe*) de 1,000 thalers (3,600 fr.) parce qu'elle n'est revenue à Berlin que six semaines après l'expiration du congé qui lui avait été accordé.

*** *Hambourg.*—La première représentation de *Guido et Ginevra* vient d'avoir lieu sur le grand théâtre national de notre ville. Le public a été enchanté de cette nouvelle partition du célèbre compositeur de la *Juive* et de *l'Éclair*. De nombreux applaudissements ont accueilli cette belle musique, non moins que l'activité et les soins de la direction, qui n'a rien épargné pour l'éclat de la mise en scène. Depuis quinze jours, *Guido et Ginevra* a été représenté sept fois, et toujours la foule et le succès allaient croissant. On répète en ce moment au même théâtre *le Brasseur de Preston*.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

En vente aujourd'hui :

Premier Quadrille

SUR LES MOTIFS

DE LA

GIPSY,

EXÉCUTÉ AUX BALS DE L'OPÉRA,

Composé et arrangé pour le PIANO

PAR

JULLIEN.

Prix : 4 fr. 50 c.

CHEZ MADAME LEMOINE ET COMPAGNIE, RUE VIVIENNE, N° 18.

H. HERZ. Op, 108. Grande fantaisie brillante sur les motifs de la Figurante	9	»
A. DE KONTSKI. Op. 32, 32. Variations brillantes sur la Figurante	7	50
N. LOUIS. Troisième recueil de valses sur les motifs de la Figurante, à deux et à quatre mains	5	»
— Les souvenirs du Loiret, deux quadrilles pour piano et violon concertants, ou à 4 mains; chaq.	4	50
KARL MAJETTI. Emma et le Bivouac, deux grandes valses pour le piano; chaque	4	50
MASINI. La Nuit, nocturne	2	50
— L'Etoile des Champs, romance	2	»
— Petite fleur des Bois, chansonnette	2	»
MARIE RONDONNEAU. Pitié! Louise, romance	2	»
— Parlez, pleurez, pricz!	2	»
A. MANGOLD. Trois ballades pour voix de besse, et deux chansonnettes pour ténor, avec paroles allemande et française; chaque	2	»

PUBLIÉE PAR A. MEISSONNIER ET J.-L. HEUGEL.

BARDERE. Trois nouvelles mélodies. — N° 1. Ne pleure pas	2	»
— N° 2. Adieu les beaux jours	2	»
— N° 3. Les voix extérieures	3	»
KASTNER. Scène dramatique du proscrit, six quatuors allemands (heures d'amour)	5	»
— Chaque quatuor	2	»

PUBLIÉE PAR MADAME GUÉRIN.

BRICE (Laure). Claudine, chansonnette	2	»
— Faut-il t'aimer? romance	2	»

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger.

LA JUIVE

DE

L. HALEVY.

PARTITION.

Grande partition. . . . . 300 fr.
Parties d'orchestre. 350
Partition réduite, avec accompagnement de piano. . . . . *net.* 40
Partition réduite pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum* . . . . . *net.* 25

Morceaux et arrangements.

POUR DIVERS INSTRUMENTS

SUR LES MOTIFS DE LA JUIVE.

POUR LE PIANO.

CZERNY. Op. 401. Les charmes de l'Opéra, quatre divertissements, chaque. 6
DEJAZET (E). Op. 14. Fantaisie sur la sénérade. . . . 7 50
S. F. DUVERNOY. Op. 70 Fantaisie sur le chœur des Buveurs. . . . . .
HALEVY. Ouverture pour piano arrangée par Ch. Schunke.
HERZ (Jacques). Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 6
2. Marche des chevaliers. 6
3. Divertissement. 6
KALKBRENNER. Op. 129. Rondo brillant sur la marche du cortége. 6
LABADENS. Op. 7. Fantaisie piano et violon. 9
LAVAINE. Op. 21. Caprice dramatiq. sur des motifs fav. 7 50
LISTZ. Grande fantaisie brillante. 9
MEREAUX. Op. 42. Grande fantaisie sur la marche des chevaliers de la Tour enchantée. 7 50
MESSEMAECKERS. Op. 12. Grande fantaisie sur l'air chanté par Nourrit. 7 50
OSBORNE ET ERNST. Souvenirs de la Juive pour piano et violon. 7 50
— Op. 17. Souvenirs de la Juive à quatre mains. . 7 50
PANOFKA. Les Inséparables, duo, piano et violon, N° 3. 9
SCHUNKE (Charles). Mosaïque. Quatre suites des morceaux favoris N°s 1, 2, 3; chaque. 7 50
— Invitation à la valse; rondo sur la valse. 3 75
— Rondo militaire sur la Marche des chevaliers. . 3 75
— Op. 31. Trois divertissements.
N° 1. Marche des chev. de la Tour enchantée.
2. La Sérénade. 3. La cantilène. 6
— Les mêmes, à quatre mains, N°s 1, 2, 3; chaque. 7 50
— Op. 32. Grandes variations di bravura sur le Chœur des buveurs. 9
SCHWENCKE. Op. 42. Duo pour piano et violoncelle sur différents motifs. 9
— Les mêmes, piano et violon. 9
SOWINSKI. Op. 40. Fantaisie caractéristique sur le grand trio. 7 50
THYS. Op. 10. Variations faciles, suivies d'un rondo sur un motif du trio. 6

POUR LE VIOLON.

PANOFKA. Les airs arrangés pour deux violons, quatre suites; chaque. 7 50
— L'ouverture pour deux violons. 4 50
— Les airs arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse, trois suites; chaque. 15
— L'ouverture arrangée en quatuor pour deux violons, alto et basse. 7 50
SCHWENKE. Op. 42. Duo pour piano et violon sur différents motifs. 9

POUR LA FLUTE.

COTTIGNIES. Six fantaisies pour la flûte seule, sur des motifs de la Juive et de l'île des Pirates, trois suites; chaque. 5
PANOFKA. Les airs arrangés en quatuors pour flûte, violon, alto et basse, trois suites; chaque. 15
— L'ouverture arrangée pour flûte, violon, alto et basse. 7 50
WALCKLIERS. Op. 61. Fantaisies sur différents motifs pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. 10
Pour flûte et piano. 7 50
— Les airs arrangés pour deux flûtes, quatre suites, chaque. 7 50
— L'ouverture pour deux flûtes. 4 50

POUR LE CORNET A PISTONS.

GALLAY. Nocturne. 6
SCHILTZ. Les airs arrangés pour deux cornets, deux suites; chaque. 7 50

POUR LA CLARINETTE.

HALEVY. Mélange pour piano et clarinette. 7 50

POUR LA GUITARE.

CARULLI. Trois divertissements sur différents motifs, pour guitare et flûte ou violon, N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Mosaïque, ou choix des principaux motifs pour guitare seule, deux suites; chaque. 4 50
VIMEUX. Quadrille, valse et galop. 4 50

POUR LA HARPE.

LABARRE. Op. 82. Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 2. Divertissement. 3. Marche des chevaliers; chaque. 6
— Op. 84. Duo pour harpe et piano. 9
— Op. 85. Souvenir pour la harpe. 6

POUR ORCHESTRE.

HALEVY. Ouverture à grand orchestre. 24

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

BERR. Quatre pas redoublés, N°s 1, 2, 3, 4; chaque. . . 4 50
STRUNZ. Airs en harmonie, deux suites; chaque. 24

Quadrilles pour divers instruments.

TOLBECQUE ET MUSARD. Trois quadrilles, deux valses et un galop, pour piano, N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Les mêmes, pour orchestre, chaque. 7 50
— — pour quintette. 4 50
— — pour deux violons. 4 50
— — pour deux flûtes. 4 50
— — pour deux flageolets. 4 50
SCHUNKE (Ch.) Trois quadrilles, valses et galops, arrangés pour le piano, d'après TOLBECQUE et MUSARD, par CH. SCHUNKE. N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Les mêmes, arrangés à quatre mains, par CH. SCHUNKE. N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50

6e Année. Jeudi 28 Février 1839. N° 9.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEY, FRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Glaréan, par M. Lecomte. — Lettre au prince de***. — Chronique dramatique. — Littérature de la musique, *Manuel des compositeurs, directeurs de musique*, etc., par Fétis. — Nouvelles. — Annonces.

Biographie.

GLARÉAN (1).

Glaréan, poëte, philologue et mathématicien du XVIe siècle, a fait époque parmi les savants qui ont écrit sur la musique. A ce titre, sa biographie peut trouver place dans ce recueil.

M. le docteur Henri Schreiber, professeur à l'université de Fribourg en Brisgau, ville où, dans les mêmes fonctions, Glaréan a terminé sa carrière, vient de publier une biographie complète de ce savant. Cet écrit de 156 pages in-4° (Fribourg, 1837), composé pour une lecture académique, enrichi d'une foule de citations, de pièces originales et souvent inédites (2), nous offre d'amples matériaux pour satisfaire la curiosité sur cet homme célèbre.

Obligé de faire un choix fort restreint, nous négligerons les choses purement littéraires; nous nous attacherons de préférence aux traits anecdotiques : c'est un musicien surtout que nous devons peindre et poser devant des musiciens.

HENRI LORITI naquit, en 1488, à Mollis, dans le canton de Glaris, en Suisse. A l'exemple des savants de cette époque, il changea son nom et prit celui de GLAREANUS, emprunté au chef-lieu voisin de son berceau.

Ses parents, cultivateurs, n'étaient pas dépourvus d'une certaine aisance; mais ils avaient beaucoup d'enfants, et les destinaient tous aux travaux rustiques. Aussi, jusqu'à l'âge de douze ans, le jeune Henri fut-il employé à la garde du troupeau paternel sur les Alpes. Mais déjà, a-t-il raconté depuis, les muses l'appelaient dans leur sanctuaire, et le pâtre se trouva tout-à-coup métamorphosé en poëte. Emerveillés de ces dispositions, ses parents consentirent enfin à lui ouvrir la carrière des sciences, se flattant que peut-être un jour il deviendrait curé de leur village.

Michel Rubellus à Berne, puis à Rottweil, non seulement le forma au style de la belle latinité, mais lui donna encore cette intelligence de la musique qu'il manifeste dans ses ouvrages.

Observons ici qu'à cette époque, dans les petites villes de la Suisse, l'homme de mérite qui enseignait les lettres faisait aussi un cours scientifique sur la musique. Nous tendons vers un progrès analogue; déjà cette idée occupe les esprits et se réalise en partie.

Le premier maître de musique de Glaréan fut donc le modeste Rubellus; mais plus tard il reçut de Coelæus des leçons sur l'application à l'écriture musicale des préceptes consignés dans les ouvrages de Franchin, connu sous le nom de Gafforius, c'est-à-dire sur cette notation mystérieuse et compliquée alors en usage, et presque inconnue de nos jours. M. Schreiber, d'accord avec le Dictionnaire de Walther, ne nomme que Rubellus; la Biographie de M. Fétis ne mentionne que Coclœus, et Glaréan, dans son Dodecachordon (p. 155, 196, 197), se reconnaît redevable envers l'un et l'autre. Au reste, le docteur Coclæus, qui a écrit sur la musique, n'était pas un personnage insignifiant : ce fut lui qui défia Luther au combat de la parole, sous la condition que le vaincu serait brûlé vif; et la chose se fût ainsi passée si on les eût laissé faire.

Sorti de chez Rubellus, Glaréan se rendit à l'université

(1) Cet article forme la première partie d'un travail étendu sur le célèbre théoricien Henri Loriti Glaréan. La seconde partie contiendra plus spécialement l'appréciation de ses écrits sur la musique.

(2) Henrich Loriti Glareanus gekrenter dichter etc., biographische Mittheilung von Henrich-Schreiber, etc.

de Cologne, où il resta sept ans. A vingt-six ans, il vint à l'université de Bâle et y établit un pensionnat. Cette ville était alors agitée par des querelles littéraires, au sujet desquelles il fut lui-même persécuté.

Il soupirait après la France, et trois ans plus tard, en 1517, ayant obtenu une pension du roi, il eut le bonheur de s'établir à Paris avec l'élite de ses élèves. Ils vivaient en commun dans une jolie maison avec jardin.

Le biographe fait observer, d'après la correspondance de Glaréan, que le séjour de cette capitale lui laissait amplement l'occasion de mettre à l'épreuve sa patience comme instituteur. Ses jeunes élèves, protégés et pensionnés par le roi, eurent des querelles sanglantes avec la jeunesse de la ville. Afin de se rendre plus facilement maître de leur esprit, Glaréan imagina de donner à son école la forme d'une république : il était consul, entouré de sénateurs ; il y avait le censeur, le préteur, les triumvirs, l'édile, le questeur, le tribun du peuple, etc.; les délibérations, les harangues, se faisant au nom du sénat et du peuple romain.

La jeunesse de Paris le sollicitait en vain de s'occuper d'elle, et de faire un cours public de poésie. Des détails assez curieux à ce sujet prouvent que jamais Glaréan n'a été attaché comme professeur à l'université de Paris, ainsi que le suppose son article dans la Biographie universelle de Michaud.

Malgré les agréments de son séjour en France, où il possédait l'amitié des savants, Glaréan parvenu à l'âge de trente-trois ans, éprouvait le besoin de rentrer dans sa patrie.

La faveur du roi lui assurait la continuation de sa pension, il inclinait pour la ville de Zurich. Les chefs de l'université de Bâle le pressaient vivement de se fixer parmi eux. Il y vint, mais seulement comme chef d'une institution libre, faisant aussi des conférences publiques très fréquentées, et pour le seul plaisir, disait-il, de harceler les sophistes et d'avoir toujours quelque chose à démêler avec eux.

Cependant son pensionnat tombait en décadence, les élèves s'éloignaient d'un maître peu favorable à la réforme religieuse qui prévalait à Bâle ; aussi, cherchant du pain et le repos, fut-il obligé, à l'âge de quarante et un ans, de se réfugier à peu de distance de la rive droite du Rhin, à Fribourg en Brisgau, ville appartenant à l'Autriche. Il y occupa avec gloire les chaires de poésie et d'autres sciences, et il y finit ses jours en 1563, à l'âge de soixante-quinze ans. Il n'y avait pas un coin de l'Allemagne où ne se trouvât quelque homme distingué qui ne tînt à honneur d'avoir été son disciple.

Cette vie, que nous venons d'esquisser à grands traits, M. Schreiber se plaît à la décrire suivant l'ordre des dates avec des détails intéressants sur Glaréan, ses amis et son époque.

Glaréan, en effet, né avec l'enthousiasme poétique et une heureuse facilité pour tout, prit la part la plus active aux travaux et aux disputes de son temps.

De tous ses écrits, les seuls qui intéressent la littérature musicale sont le *Dodecachordon* et son édition de *Boëce*. Nous en ferons l'objet d'un travail séparé et technique.

Le jour le plus glorieux pour Glaréan fut celui où, admis en présence de l'empereur Maximilien Ier, qui se trouvait à Cologne, entouré des grands de l'Empire, il chanta, dans le mode *dorien* et en s'accompagnant d'un instrument, le panégyrique de ce prince en vers latins. Dans cette occasion solennelle, Glaréan fut couronné poëte de la main de l'empereur, qui lui mit au doigt un anneau précieux, lui fit un présent, et lui conféra le droit de couronner à son tour trois autres poëtes à son choix. Désormais le titre de *poeta laureatus* fut inséparable de son nom auquel il ajouta plus tard celui de *patricius claronensis*.

Pour se faire une juste idée du mérite littéraire et des autres qualités de Glaréan, il suffit de voir en quels termes Érasme, le plus bel esprit de son temps, l'avait recommandé à l'évêque de Paris. « Henri Glaréan (écrit-il), » à la fleur de l'âge, d'un santé robuste et d'une activité in- » fatigable... maître des sept arts... très expérimenté dans » la sophistique... s'est approché de la théologie jusqu'à » son sommet... de laquelle cependant il s'est retiré à » cause de cette glaciale et pointilleuse subtilité qui, main- » tenant, est presque seule applaudie dans les écoles... Ses » essais comme poëte ne sont pas dépourvus de grâce... » Il possède de grandes connaissances en histoire. C'est » dans la *musique*, la géographie et les autres sciences » *mathématiques* que consiste sa principale force... Momus » lui-même ne pourrait découvrir en lui d'autre défaut que » l'excessive franchise avec laquelle il se déchaîne contre » les sophistes... Glaréan descend contre eux dans l'arène » avec une ardeur égale à celle dont Hercule était animé » quand il combattait les monstres. Pour peu qu'avec eux » il y ait avantage à crier bien fort, Glaréan est aussi leur » homme; les poumons ne lui font pas plus défaut que son » courage herculéen... Au surplus, il est éloigné de toute » présomption. Ses procédés sont remplis de complaisance » et se conforment aux usages de la bonne société. Le prie- » t-on de chanter, il le fait sans hésiter... trouve-t-on plaisir » à un entretien vif et animé, il fournit son contingent de » plaisanteries; propose-t-on une conversation sérieuse, » tout-à-coup il devient un autre homme. Ainsi il s'accom- » mode à tout sans basse flatterie... C'est un homme indé- » pendant, qui n'est esclave ni des passions ni de l'argent, » qui n'est lié avec aucune femme, et qui, le baptême ex- » cepté, n'a contracté aucune obligation religieuse qui » puisse contraindre sa liberté. »

Érasme était à l'apogée de sa renommée et résidait à Bâle lorsque le jeune Glaréan vint s'y fixer pour la première fois. Dès ce moment Érasme devient pour Glaréan un protecteur zélé et actif, et ce dernier, subjugué par l'admiration, éprouvait à son égard les sentiments les plus exaltés, et les exprimait dans les termes qui semblent réservés pour les passions les plus tendres.

La même cause, savoir l'éloignement pour les idées de la réforme religieuse, leur fit abandonner Bâle en même temps et les réunit à Fribourg. Érasme, qui s'y déplaisait, n'y resta que six ans, revint à Bâle et mourut bientôt.

Cependant, ô fragilité des affections entre gens de lettres! depuis long-temps ces deux savants dissimulaient à l'égard l'un de l'autre. Un vain amour-propre, le motif le plus futile, les avait refroidis. Érasme, dans son testament, laissait un gage de souvenir à chacun de ses amis; Glaréan fut seul oublié! Appliquons-leur à l'un et à l'autre cette parole d'Érasme lui-même : « Les gens de lettres sont comme » les tapisseries de Flandre à grands personnages, qui ne » font leur effet que lorsqu'ils sont vus de loin. »

Dès sa première jeunesse, Glaréan était lié d'une tendre amitié avec Zwingle, son compatriote, un peu plus âgé que lui. Ils avaient le même goût pour la musique. Zwingle voulait qu'elle fît une partie essentielle de l'instruction des enfants destinés à l'Église. Il la regardait comme nécessaire aux gens de lettres pour soutenir les travaux de l'esprit et adoucir l'austérité du caractère. En effet, notons-le ici en passant, que ne peut la musique sur des nerfs tendus et agités par la méditation? Bien plus, que ne dit-elle pas par elle-même? Nous connaissons à Paris un amateur qui, voyant un ami préoccupé d'une difficulté philosophique très épineuse, disait : *Si j'avais ici mon violon, je vous tirerais d'embarras avec un passage de Beethoven!* Ce vrai dilettante voit dans les quatuors de cet auteur un cours complet de métaphysique.

Zwingle devint curé et chef de l'école de latin à Glaris. Dans une correspondance qui dura plus de dix années, les deux amis se communiquaient leurs pensées les plus secrètes, se confiaient les commissions les plus délicates. Mais lorsque Zwingle, promu à la cure de Zurich, donna l'essor à la réforme la plus avancée, Glaréan, sous l'influence d'Erasme, changea entièrement ses premières idées, rompit avec Zwingle, et se répandit en plaintes sur la marche des choses en Suisse.

Dans sa première école chez Rubellus, à cet âge où les sentiments sont si purs et si vifs, une amitié plus tendre encore l'unissait au jeune Myconius de Lucerne. Glaréan appelait Myconius son Thésée, parce que cet ami le secondait gaiement dans ses combats contre les sophistes. En toute occasion, il s'ouvrait à lui sans le moindre détour, et lui écrivait des lettres pleines d'abandon et d'enjouement.

Myconius ayant pris parti pour la réforme, ce premier ami d'enfance fut pour toujours banni de son cœur, en même temps que Zwingle.

Accuserons-nous Glaréan d'avoir violé les droits de l'amitié en se séparant de Zwingle, le plus clair et le plus hardi des novateurs, repoussé par Luther lui-même; de Zwingle, occasion de guerre civile, entrant en campagne à la tête de son canton contre d'autres cantons, vaincu, blessé à mort et mis en pièces par des Suisses?

Cependant Glaréan était fait pour l'amitié! Il put enfin en goûter pleinement les douceurs avec un nouvel ami qui lui resta fidèle et dévoué jusqu'à la mort. Ce fut le fameux Ægidius Tschudi, premier historien de la confédération suisse, son élève, par qui il fut surpassé.

Une jeunesse aussi occupée que celle de Glaréan laissait peu de moments pour des sentiments plus tendres ou des distractions frivoles. Il avait résolu de se marier aussitôt que sa situation le permettrait; l'amour avait été le motif secret de sa prédilection pour Zurich. Ayant échoué de ce côté, il eut plus de succès à Bâle, où il épousa, à l'âge de trente-quatre ans, une femme selon son cœur. Ils vécurent heureux pendant dix-sept ans, quoiqu'ils fussent sans enfant. Il n'en eut pas non plus d'un second mariage.

On devine déjà que, poëte et musicien, Glaréan devait à double titre se distinguer par quelque originalité dans le caractère. Aussi, soit effet de ses penchants naturels, soit affectation, il ne se gênait pas quand l'idée d'une singularité bizarre lui passait par la tête. Il se faisait encore remarquer par ses reparties piquantes.

Les professeurs de l'université de Bâle ne pouvant s'accorder sur la question de savoir quelle place lui appartenait dans leurs assemblées comme maître et comme poëte lauréat, il entra un jour dans la salle de l'académie, pendant une dispute philosophique, monté sur un cheval (d'autres disent sur un âne). Le recteur lui demanda ce qu'il prétendait ainsi; il répondit qu'il avait voulu seulement s'assurer une place, puisque, depuis un mois, les professeurs différaient de lui en assigner une. En vain essaya-t-on d'expédier d'une manière telle quelle ce qu'on avait retardé jusque là, Glaréan ne voulut pas descendre, et l'on fut obligé de lever la séance, et d'attendre au jour suivant pour l'installer avec les formalités requises.

On raconte encore que deux voyageurs italiens, s'étant fait annoncer chez lui avec le désir de le voir, il les renvoya au lendemain. Ils le trouvèrent en représentation dans une salle soigneusement décorée, ayant sur la tête sa couronne de laurier, l'anneau au doigt, mais il ne répondit pas un seul mot à leurs compliments. Instruit de leur mécontentement, il leur fit dire qu'après avoir satisfait à leur désir de le *voir*, il était tout prêt à leur *parler* si tel était aussi leur vœu; et, en effet, s'étant rendu à leur hôtellerie, il les charma par ses entretiens aussi spirituels que savants.

Arrivant à Zurich pour ses affaires et dans la mauvaise saison, son habit était traversé par la pluie. Il en demande un autre au maître de l'auberge : celui-ci qui connaissait son hôte, et qui voulait lui faire pièce, prétend qu'il ne lui reste qu'un seul vêtement, un habillement jaune consacré au carnaval, une espèce de costume d'arlequin. Glaréan s'en affuble sans hésiter, et continue ses visites par la ville. Le malicieux aubergiste met à ses trousses les gamins qui criaient : *Voilà donc ce Glaréan dont nous sommes obligés d'apprendre les vers par cœur!* (Ces vers étaient une géographie de la Suisse devenue classique.) Et, à sa rentrée, il l'accueille avec ce verset de la Bible : *C'est de la bouche des enfants et des petits à la mamelle que sortiront tes louanges.*

Malgré la gravité de ses fonctions à l'université de Fribourg, souvent il ne pouvait réprimer ses saillies satiriques et mordantes, au sujet de la manière pédantesque avec laquelle s'exerçait la discipline. Même dans les occasions solennelles, son éloquence académique avait encore quelque chose de bizarre; enfin il conserva jusque dans l'âge avancé cette vigueur de caractère, cette opiniâtreté querelleuse qu'il avait rapportée des Alpes, et qu'il ne pouvait contenir, surtout quand il s'agissait de la défense de ses opinions.

Tel fut Glaréan, inégal et passionné, avec l'inspiration d'un poëte et d'un artiste, ardent aux combats de l'école, non moins zélé pour l'avancement des sciences, sensible à la gloire.

M. le professeur Schreiber avait donc un beau sujet à traiter devant les savants de Fribourg, lorsqu'il les entretenait de son illustre devancier Loriti Glaréan. Les faits curieux, les personnages célèbres se présentaient en foule, et son livre est une étude très instructive et très attachante sur l'époque la plus importante de l'histoire moderne. Nous avions à considérer son travail sous un autre point de vue, et nous n'avons pu en donner ici qu'une idée imparfaite. Elle est plus que suffisante cependant pour que Glaréan, comme individu, soit bien connu de nos lecteurs : il nous reste à le leur faire connaître aussi par ses ouvrages sur la science musicale.

LECOMTE.

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

SIXIÈME LETTRE.

Les enfants célèbres.—Mademoiselle Aglaé Masson, Listz. — S. A. R. le grand duc de Toscane. — Les chanteurs de concerts. — Excursion de M. Gustave Planche dans la critique musicale. — M. de Bériot. — Mademoiselle Rudersdorff. — Mademoiselle Clara Loveday. — Le puff à la mécanique. — Mademoiselle Clorinda Molina. — Madame Elisa Jupin.

Le carnaval est enfin passé! les folles joies, l'orgie échevelée ont cessé, et le carême nous apporte sa recrudescence musicale ordinaire. Que de concerts, grand Dieu, vont fondre sur Paris! C'est le temps de l'exhibition de toutes les médiocrités du monde musical qui n'en attirent pas moins bon nombre de curieux, car la musique a cela d'heureux qu'elle excite toujours à l'indulgence. Il n'y a pas d'exemple que le plus dédestable concert ait provoqué, je ne dirai pas les sifflets de l'auditoire, mais même des murmures désapprobateurs. Où trouver le principe de cette bienveillance universelle du public parisien à l'égard des mauvais musiciens? Est-ce dans son ignorance musicale ou dans son ur-

banité? peut-être dans l'une et dans l'autre. Ces réflexions me sont suscitées par le souvenir d'un de ces nombreux concerts qui nous surgissent de tous côtés en ce moment et auquel j'ai assisté il y a quelques jours. Ce grand concert vocal et instrumental a été donné par mademoiselle Aglaé Masson. Mademoiselle Aglaé Masson est une fort gentille personne âgée de onze ans. Vous devinez tout de suite qu'il s'agit d'une petite merveille, d'un phénomène musical, d'un de ces enfants précoces comme il en a existé avant Pic de la Mirandole et depuis Mozart, comme il y en aura toujours, et comme il y en a plus que jamais en ce moment. Je ne vous désignerai pas tous ces petits prodiges *automatiques* qui finissent fort souvent par devenir des talents on ne peut plus ordinaires, car j'aurais des regrets de détruire les douces illusions présentes et à venir des pères et mères de ces enfants extraordinaires, qu'en ma triste qualité de critique je suis obligé de subir. Mademoiselle Aglaé Masson, fille d'un professeur de mathématiques, n'est pas précisément une de ces petites marionnettes qui font naître en vous un sentiment pénible pour leur intelligence mécanique; elle a dit une *grande fantaisie* pour piano sur des motifs favoris de la *Lucia di Lamermoor*, par M. Herz, et un divertissement sur la cavatine de Pacini, par M. Listz, avec un sentiment vrai et beaucoup d'aplomb. Listz aussi fut un enfant précoce, lui; il fut choyé, fêté, caressé, exalté, puis oublié; mais il ne crut pas entièrement à la célébrité dont on l'avait entouré, accablé, ébloui; il travailla dans le silence, et devint grand artiste d'enfant célèbre qu'il avait été. Vous savez qu'il est maintenant à Florence, sur les bords de l'Arno, sous ce beau ciel qui fait la vie si facile et si douce. Le grand-duc et sa femme, simples et artistes comme l'étaient les Médicis, se plaisaient naguère à écouter les caprices riches, bizarres, fantastiques et pourtant si réglés auxquels s'abandonne Listz lorsqu'il est au piano. Un soir qu'il avait été plus poëte qu'à l'ordinaire, qu'il avait jeté toute son âme, tous les trésors de sa riche imagination sur le clavier, le couple souverain, vivement impressionné, se demandait à voix basse comment il pourrait témoigner à l'habile pianiste sa satisfaction du plaisir qu'il lui avait fait éprouver. Les deux AA. RR. s'entendirent bientôt à ce sujet. et trouvèrent le moyen de récompenser le grand artiste d'une façon digne de lui, car les altesses royales peuvent avoir aussi l'âme haute, le cœur sensible... Le grand duc se souvenant que Listz était né en Hongrie, il lui annonça qu'une pension qu'il faisait à une pauvre famille hongroise serait doublée à son intention, associant ainsi à cette bonne action de prince souverain le simple artiste qui la lui avait inspirée. Ce trait ne vous semble-t-il pas d'une grâce charmante? Je vous connais, prince, capable d'être on ne peut plus fâché de ne pouvoir le compter au nombre de ceux qui parsèment votre vie... Mais je vous vois d'ici remarquer que j'oublie ma mission de critique, et vous allez trouver, sans doute, que c'est atteindre le beau idéal de l'esprit de courtisan que de flatter d'un coup deux princes à la fois. Je rentre donc dans mes fonctions d'auditeur presque obligé de tous les concerts qui se donnent dans Paris. Cet emploi est bien fait pour vous guérir de la propension que vous pourriez avoir à la flatterie. Dans le concert du soir vous rencontrez souvent le morceau, l'instrumentiste, le chanteur ou la cantatrice que vous venez d'entendre quelques heures avant dans une matinée musicale, et qu'il vous faudra probablement subir le lendemain dans un autre concert. Si c'était madame Damoreau, Rubini, Gallay ou Batta, on se résignerait facilement, on bénirait même son sort; mais il y a dans Paris une population de solistes qui semble se multiplier pour se trouver et se faire entendre dans toutes les séances musicales qui abondent en ce moment dans la capitale des arts. Mademoiselle Annette Lebrun est d'une rare obligeance et d'un infatigable empressement pour chanter la cavatine italienne, l'air français, la romance, etc., etc. Mademoiselle Annette Lebrun est de l'Académie royale de musique, elle devrait se moins prodiguer : elle a chanté au concert de mademoiselle Aglaé Masson, dans lequel on a entendu la plus ennuyeuse sonate de harpe (celle qui, sans doute, aurait fait dire à Fontenelle plus que jamais: *Sonate, que me veux-tu?*) composée par M. Labarre et exécutée de la manière la plus curieuse par une demoiselle dont le programme révélait le nom, mais que je veux taire par galanterie. Je crois qu'il n'y a que le public musical de Paris qui puisse pousser à ce point l'ignorance ou la patience auditive; cela touche à l'héroïsme. M. Wartel, qui n'est pas moins de l'Académie royale de Musique que madeselle Annette Lebrun, a chanté une romance mystique de M. Masini, *Notre-Dame de la Fontaine*. Il est bon de faire remarquer à ces deux pensionnaires de l'Opéra que l'expression surabondante, les ports de voix tombant de la dominante sur la tonique, en forçant l'intonation, sont tolérés sur le théâtre; mais que le chanteur de concert doit être plus restreint, plus sobre dans l'émission de la voix. Cette expression, exagérée d'ailleurs, souvent peu en harmonie avec le sens des paroles, pourrait donner à penser que l'exécutant ne comprend pas ce qu'il chante. Il ne mériterait même pas alors ce singulier éloge que le marquis de Ximenès adressait à l'un des comiques du Théâtre-Français: — Je vous trouve excellent dans ce rôle de niais, monsieur Baptiste, car vous avez la figure bête, le geste bête, les jambes bêtes; vous y êtes naturellement et complétement bête. Et à propos de cela, je vous signalerai, prince, un homme d'esprit, M. Gustave Planche, qui est tombé dans le travers commun à la plupart de nos littérateurs. Non content de la législation artistique qu'il s'est arrogée en peinture, le voilà qui aborde la critique musicale, et saisissant au corps Beethoven, qui ne s'attendait certes pas à rencontrer un pareil adversaire, il déclare médiocre, avec un inconcevable aplomb, la moitié d'une symphonie du rival d'Haydn et de Mozart. L'esthétique et l'éclectisme musical de M. Gustave Planche sont vraiment chose curieuse.

Il y a quelque chose de plus grave et de plus triste que l'apparition de M. Gustave Planche dans le champ de la critique musicale, c'est l'astre pâlissant du talent de M. de Bériot. Dussent s'élever contre cette assertion tous les cris de la routine admirative, je dois vous déclarer que je n'ai point retrouvé cette chaleur contenue, cette rondeur, cette puissance de son, cet archet largement posé sur la corde qui caractérisaient, il y a sept ou huit ans, le chef de l'école des violonistes belges. C'est bien la même élégance de chant, la même dextérité d'archet, la même justesse d'intonation; mais la création, la poésie, n'y sont plus. Ce fameux *trémolo* en arpéges emprunté à Beethoven est un tour de force aussi fatigant à entendre qu'à exécuter. En ne le prenant que comme un badinage, on le trouve infiniment trop prolongé, et, en l'écoutant, on se prend à penser au mot de madame de Sévigné sur sa fille, et l'on est tenté de s'écrier à la fin de cette *coda*, exécutée avec tant de vélocité par l'habile violoniste : Ah! le voilà arrivé enfin! tant mieux, car j'avais mal à son bras. C'est moins, au reste, la fatigue du bras qui se trahit dans l'exécution de M. de Bériot que celle de l'imagination. Ce n'est plus la même inspiration, la même verve. Quand il devrait résumer pour nous Baillot, et Paganini qui se taisent, l'âme de son violon semble avoir suivi celle de Malibran. Ses amis et ses partisans, et il en a beaucoup, assurent qu'il retrouverait tout l'éclat, toute la puissance de son talent s'il reprenait le beau *Maggini* sur lequel nous l'avons entendu autrefois. Qu'il se hâte donc, car je ne demande pas mieux que de lui

rendre toute mon admiration et tous les éloges que seulement alors il mériterait.

La dernière soirée de Zimmermann n'a pas été une des moins brillantes de la saison. C'est toujours dans cette maison si musicale que se tentent les essais qui sont des coups de maîtres. Mademoiselle Rudersdorff, jeune Allemande fort jolie, élève de Bordogni, a fait une apparition qui, chacun l'espère, sera suivie de plusieurs autres, chez Zimmermann ou en d'autres lieux. Je dis apparition, car mademoiselle Rudersdoff est une fée, une sylphide musicale pour la légèreté, l'élégance de sa voix, et pour le charme de sa personne. Elle se destine au théâtre, dit-on, et y obtiendra sans doute de brillants succès. L'air de *la Flûte enchantée*, qu'elle avait choisi pour premier morceau, n'a obtenu qu'un succès d'estime, malgré le grand nom de Mozart; mais dans une romance anglaise, jolie petite pensée musicale dite avec infiniment de sentiment et de goût, et dans une délicieuse tyrolienne, mademoiselle Rudersdorff a enlevé les suffrages, a soulevé l'enthousiasme de tout l'auditoire, et conquis les honneurs de la soirée.

M. Alizard, qui travaille la vocalisation et doit acquérir quelque peu de flexibilité, sera bientôt cité comme un des meilleurs *basso cantante* du monde musical, M. Alizard a dit avec une jeune personne qui ne nous a pas révélé une cantatrice d'un grand avenir, un duo gothique de Lulli d'une façon étourdissante; ceci soit dit sans calembour et sans allusion à la manière quelquefois un peu trop retentissante dont M. Alizard attaque, pose et soutient le son.

M. Alard a joué un solo de violon avec cette audace, ce trop-plein de verve, cette exubérance d'expression qu'on voudrait voir un peu plus réglés pour le classer définitivement parmi les grands violonistes de l'époque. Madame Pury a exécuté sur le piano un morceau de Thalberg d'une manière distinguée, et des études de je ne sais qui, que malgré ma galanterie et ma bonne volonté bien connues, je n'ai pu parvenir à trouver amusantes, et cependant elles étaient dites sur un instrument bien fait pour les faire valoir, sur un des excellents pianos de M. Érard. A propos de ce Stradivarius du piano, cela me fait penser aux malheureux instruments que j'ai entendus dans le dernier concert donné au bénéfice d'un artiste par M. de Bériot, dans la salle de la rue de la Victoire. Cette pauvre miss Clara Loveday était la victime destinée à être sacrifiée sur l'autel élevé, fabriqué, confectionné sous le titre de piano carré par les ordres de M. Henri Herz. On pourrait défier hardiment Thalberg, Dahler, Chopin, Listz ou Bertini de produire le moindre effet sur un pareil instrument. On peut l'appeler le piano-puff. Et, à propos de puffs à la mécanique, je dois vous signaler, prince, vous qui vous amusez tant des mystifications et des niaiseries de la presse parisienne, une nouvelle qu'un petit journal, *le Nouvelliste*, qui s'occupe plus volontiers de politique que de musique, nous donne comme extraite de je ne sais quel journal s'occupant de matières musicales. *Le Nouvelliste* donc nous assure qu'on vient d'inventer à Vienne un orgue expressif qui reproduit, à s'y méprendre, les sons de la voix humaine, et donne pour résultat l'effet d'un chœur de trente chanteurs. Préoccupé de la révolution ministérielle qui se prépare, le journaliste ajonte qu'un de nos meilleurs organistes (il se garde bien de dire un de nos meilleurs facteurs d'orgues) s'occupe en ce moment de composer un instrument tout semblable. Il espère pouvoir le faire entendre *sous* deux mois, et opérer par ce moyen une véritable révolution musicale.

On voit que le fameux automate de Maelzel qui jouait si bien le jeu inventé par Palamède, dont l'origine se perd dans les temps les plus reculés de l'histoire du céleste empire de la Chine, et qui prononçait enfin si distinctement : *échec et mat*, est bien peu de chose en comparaison de l'orgue susdit. Ce merveilleux instrument nous fait l'effet de cet écho qui répondait à la question : Comment te porte-tu? — Ça va fort bien, merci.

Au nombre des mystifications musicales, on peut citer la soirée instrumentale, mais surtout vocale, donnée samedi, 25 février, par mademoiselle Clorinda Molina. Mademoiselle Clorinda Molina par les grands airs italiens *d'il signor Puccita* qu'elle chante, semble se croire appelée à continuer la Sessi, la Pisaroni et la Catalani. Mademoiselle Clorinda Molina descend cependant des hauteurs de l'art du chant, et ne dédaigne pas la tendre romance; elle en a chanté une de sa composition, intitulée *les Bienfaits de l'espérance*, que j'ai l'espérance de ne plus lui entendre chanter; car, m'apercevant que mademoiselle Clorinda Molina perdait le souvenir du ton dans lequel elle avait commencé ladite romance, et qu'elle la finissait dans un autre, j'ai moi-même perdu patience, et je me suis sauvé furieux et *confus*,

Jurant, mais un peu tard, qu'on ne m'y prendrait plus.

Je pense que je serai dédommagé de ce guet-apens dans la matinée musicale qui sera donnée par madame Élisa Jupin, dimanche prochain, 3 mars, dans les salons de M. Pape, rue de Valois. Avec la séduisante madame Jenny-Colon Leplus, MM. Ponchard et Dorus qui doivent concourir à ce concert, ainsi que d'autres artistes distingués, on aura le plaisir d'entendre la bénéficiaire, qui, par son beau talent sur le piano et en considération de la position si digne d'intérêt dans laquelle elle se trouve, attirera sans doute un nombreux et brillant auditoire.

En attendant que je vous rende compte de cet intéressant concert et de bien d'autres encore, je vous prie d'agréer l'assurance de la haute considération avec laquelle, etc.

Jacques Schob.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Le théâtre est toujours en repos, l'esprit au bras, et personne ne s'en plaint, ni les comédiens, ni les spectateurs que cela repose également. Un très joli vaudeville de MM. Paul Duport et Ancelot au théâtre du Palais-Royal, nous a pourtant distrait un peu de cet ennui; à vrai dire, ce petit acte est charmant, il est intitulé : *Dieu vous bénisse!* Un jeune lovelace campagnard livre un rude assaut à la vertu d'une belle dame de province qui est défendue par sa sœur. Le duel entre le dandi et la jeune sœur de la dame attaquée se termine par une scène très risible, l'éternument et une tabatière; l'agresseur devenu ridicule n'est plus dangereux pour personne, on vous dit : *Dieu vous bénisse!* et tout est dit. Au Gymnase, cet admirable Bouffé, qui est la gloire et l'honneur des comédiens de ce temps-ci, vient de trouver un rôle excellent dans une très mauvaise pièce qui a nom *Maurice*. Ce Maurice n'est autre que le *Médecin de campagne* de M. Balzac. A son retour de l'armée d'Egypte, Maurice rencontre une pauvre petite fille qui est l'enfant d'une jeune personne avec laquelle Maurice a été fiancée. La fiancée de Maurice est morte, elle adresse son enfant à celui qu'elle a trahi; cet enfant, Maurice l'élève avec une tendresse plus que paternelle. Quand elle a dix-huit ans, Marie est aimée par le fils d'un gentilhomme, mais les parents de ce gentilhomme se refusent au mariage de leur fils avec une fille sans nom; alors Maurice déclare

que cet enfant est sa fille, et qu'il est, lui, un des barons de l'empereur, si bien que le mariage ne trouve plus d'obstacle. Cette fable est une fable vulgaire, ce conte est un conte fait très souvent; mais l'acteur raconte toutes ces vieilles choses avec tant de génie, qu'elles font pleurer et qu'on les applaudit comme si c'était un conte fait d'hier.

Le Cirque-Olympique a représenté une admirable farce dans laquelle le diable et ses pilules jouent un grand rôle; cette fois le *Pied de mouton*, cette merveille de notre enfance, est tout-à-fait vaincu et effacé. Ce ne sont que changements à vue tous nouveaux, merveilles étrangères, fantasmagories burlesques; l'art du machiniste n'a jamais été plus loin que nous sachions. Les hommes, qui sont des grands enfants, et les enfants, qui ne sont que des petits hommes, avaleront long-temps les merveilleuses pilules, auxquelles l'Opéra lui-même n'a rien à comparer.

Enfin le Théâtre-Français prenant son courage à deux mains, a présenté une comédie en trois actes et en vers du trop célèbre M. Viennet. Nous ne sommes pas de ceux qui accablent de leur esprit stérile et de leurs inutiles méchancetés M. Viennet et ses œuvres; au contraire, nous trouvons qu'on a été bien cruel et bien injuste envers lui. Cet homme poursuivi depuis bientôt dix ans par tant d'épigrammes et par tant de calomnies, est un citoyen excellent, un homme honorable; il a été un vaillant soldat, un courageux député; sa seule faute, mais il l'a chèrement expiée, c'a été de rester immobile dans une certaine littérature immobile qu'il avait faite à son usage, il n'a rien voulu reconnaître de tous les efforts que nous avons tentés depuis le dernier soupir de la littérature impériale; il a été le plus obstiné, le plus entêté des hommes littéraires, si bien qu'il est resté seul dans son camp, désolé, exposé à tous les traits ennemis. Mais comme dans le fond de l'âme la nature parisienne a plus de justice qu'on ne le croirait, quand il a été question de jouer une comédie de M. Viennet, chacun a fait silence, on a prêté une oreille attentive, on a été plein de courtoisie pour le noble vaincu, et toute cette opposition violente qu'on lui faite depuis si long-temps, s'est arrêtée devant le seuil du Théâtre-Français.

Que dirons-nous cependant de cette œuvre aussi vieille dans la forme que dans le fond? Dans un château de province toute sorte de personnages sont réunis, qui ont prêté à eux-mêmes et aux autres toute sorte de serments, vains serments, serments inutiles et que le vent emporte! L'un a juré qu'il ne paraîtrait pas à la cour, et il obéit à la première invitation des Tuileries; l'autre, qui a perdu tout son argent au jeu, a fait serment de ne plus tenir une carte, et un instant après il joue de plus belle; celui-ci, qui est garçon a bien promis de ne jamais se marier; celle-là, qui est veuve, a promis de ne pas prendre de second mari; or, à la fin de la pièce le garçon épouse la veuve; il n'est pas jusqu'au laquais qui n'ait juré fidélité à Rosalie et qui épouse Javotte; il n'est pas jusqu'au cocher, qui a juré de ne plus boire, et qui arrive pris de vin.

Vous voyez d'ici toute cette petite comédie; on dirait d'une œuvre inédite de Dumoustier dans ses vieux jours; toutes choses y sont passées en revue avec un abandon plein de grâce et de naïveté. Le vers de M. Viennet est assez rapide pour un vers de cette époque reculée, il est souvent incisif, souvent railleur, jamais cruel. Telle qu'elle est, cette comédie a été écoutée, et c'était justice, avec une faveur marquée. Les acteurs, qui cette fois ont pris leur part dans les bonnes dispositions du public, ont fait de leur mieux pour prolonger le succès honorable pour tous, pour le public, pour le théâtre, pour le poëte, qui même au temps de sa gloire à la chambre des députés n'a jamais été plus heureux.

Mais quel malheur que mademoiselle Plessis se veuille perdre de gaieté de cœur en jouant le drame moderne! Quel malheur de faire grimacer ce sourire, d'attrister ce doux visage, de rougir ces yeux si beaux!

LITTERATURE DE LA MUSIQUE.

Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire, ou Traité méthodique de l'harmonie, des instruments, des voix, et de tout ce qui est relatif à la composition, à la direction et à l'exécution de la musique, par M. Fétis.

Au temps où nous vivons, il ne manque point de gens qui ne voient le beau artistique que dans les émanations d'un instinct aveugle, comme une sorte de fatalité qui aurait voulu que tel fût artiste et que tel ne le fût pas. Suivant les adhérents de cette opinion, non seulement il n'est point nécessaire que *l'artiste né*, comme ils disent, apprenne le mécanisme de certains procédés de l'art; mais il serait même nuisible qu'il les connût. Son génie, disent-ils, ne peut se mouvoir dans toute sa liberté, qu'à la condition de créer lui-même tous les éléments de l'art dont il doit se servir et de les refaire comme s'ils n'existaient pas. Ils ne voient pas, ceux qui professent cette doctrine, que le génie le plus heureux, abandonné à lui-même, lorsque l'art a déjà révélé d'immenses collections de faits, doit s'user en vains efforts pour découvrir ce qui est déjà découvert, et contraint comme il l'est d'apprendre ce qu'il doit savoir, par sa propre expérience, ne peut arriver à la production d'œuvres d'art dignes de vivre et de passer à la postérité, qu'après avoir enfanté des monstres que repoussent le goût et la raison.

C'est qu'on ne conçoit en général l'enseignement que dans ce vieil empirisme tombé qui disait d'un ton dogmatique: *Faites ceci, ne faites pas cela*, sans indiquer l'utilité du précepte. Mais qui voudrait aujourd'hui d'un enseignement de cette espèce? qui oserait exiger de la foi dans des procédés d'art, lorsqu'il n'en existe plus même pour les mystères les plus inabordables à la raison humaine? Ne serait-ce pas nier l'évidence que de ne pas reconnaître les heureux changements qui se sont faits de nos jours dans les méthodes élémentaires?

Pour ne parler que de la musique, art compliqué dont la grammaire est une science difficile, qui ne voit que nous ne sommes plus au temps des obscures théories de Rameau et de ses élèves? Les méthodes simples et faciles de nos maîtres de composition consistent à énoncer des faits que l'expérience a fait connaître; à rechercher l'origine de ces faits et à indiquer leurs diverses explications avec les circonstances qui les modifient. Qu'y a-t-il là qui puisse limiter la liberté du génie? Ne faudrait-il pas toujours qu'il apprît ces choses par ses propres recherches? et loin de lui poser des entraves, l'instruction qui vient lui abréger le temps des tâtonnements et dissiper les incertitudes, n'est-elle pas ce qu'il y a de plus désirable pour lui? Il n'y a que les ignorants incorrigibles et les enthousiastes privés de raison, qui croient aux illuminations spontanées d'un génie naissant. Le génie à son aurore est faible comme tout ce qui commence; ses forces ne se développent qu'à mesure qu'il s'instruit. Ne lui laissons donc pas le pénible soin d'aller en quête de ce que l'expérience d'autrui lui peut enseigner en quelques leçons, et persuadons-nous que loin d'être, comme le disent aucuns, des obstacles à l'originalité, les bons traités élémentaires de composition musicale sont au nombre des livres les plus utiles.

Il n'est guère de musiciens qui, lorsqu'il s'agit du perfectionnement des méthodes appliquées à cet objet, ne

pensent d'abord aux excellents ouvrages de l'auteur de celui-ci. Tous sont devenus classiques et sont entre les mains des jeunes compositeurs; des milliers d'exemplaires de son *Traité d'harmonie* ont fait connaître partout la simplicité et la clarté de son système de cette science, autrefois si compliquée et si difficile. Dans son *Traité du contrepoint et de la fugue*, il a en quelque sorte créé toute la méthode de l'art d'écrire en musique; c'est une justice que lui a rendue le plus savant compositeur de l'école moderne; Chérubini, dont personne ne sera tenté de contester l'autorité en pareille matière, a déclaré dans un rapport à l'institut, que ce livre est le meilleur des traités de composition qui ont été faits dans tous les lieux et dans tous les temps.

Telle est la multitude d'éléments qui entre dans cette œuvre singulière de la composition musicale, que la connaissance plus ou moins étendue de l'harmonie et l'art d'écrire étudié jusque dans ses moindres détails, ne complètent pas tout ce que doit savoir celui qui veut l'accomplir. Les voix et les instruments qu'il veut employer comme interprètes de sa pensée, ont chacun leur étendue, leur timbre propre, leurs qualités et leurs défauts, leurs ressources et leurs limites. Tout cela concourt ou nuit à l'effet, suivant que le compositeur en fait un bon ou un mauvais usage; suivant le degré de son habileté à mettre en œuvre tant de choses diverses; or, le nouvel ouvrage de M. Fétis est particulièrement destiné à compléter par cet ordre de connaissance le système général du savoir musical, que ses travaux embrassent depuis les principes du solfége jusqu'aux dernières combinaisons de la composition.

Le Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre, etc., est divisé en trois livres: le premier renferme des notions générales d'harmonie et de composition; le deuxième, subdivisé en six sections, traite des instruments et des voix; le troisième est relatif aux fonctions des directeurs de musique, chefs d'orchestre et chefs de musique militaire.

Dans le premier livre se trouve un résumé de la formation des accords, de leur succession, de toutes les circonstances qui les modifient et de l'art d'écrire avec pureté. L'auteur y a introduit toutes les harmonies nouvelles qui ont pris naissance dans les œuvres de Rossini, de Beethoven et de Meyerbeer.

La première section du deuxième livre renferme l'exposé de l'accord des instruments à cordes, c'est-à-dire du violon, de l'alto et de la viole d'amour, du violoncelle et de la contrebasse. L'étendue de ces instruments sur chaque corde, les accords qui y sont praticables, les coups d'archet, le pincé, l'emploi de la sourdine et ses effets y sont indiqués d'une manière claire, précise, et le texte est accompagné d'exemples notés qui en facilitent l'intelligence.

La deuxième section est relative aux instruments *à vent* en bois, et traite des diverses espèces de flûtes telles que la grande flûte en *ré*, la petite flûte d'orchestre, la grande et la petite flûte en *mi* bémol pour la musique d'harmonie, la flûte tierce en *fa*, autrefois employée dans la musique militaire, et son octave la flûte en *sol*, dont on fait usage en Allemagne, et son octave *aiguë*, qui est le fifre militaire, enfin la flûte allemande en *ut*; 2° du hautbois et du cor anglais; 3° du basson et contre-basson; 4° de la clarinette et de toutes les variétés, y compris *le cor de bassette*, la clarinette basse et la clarinette contre-basse.

Dans la troisième section on trouve des renseignements sur le cor et ses variétés; c'est-à-dire le cornet et le cor à pistons; 2° sur la trompette simple et sur les trompettes chromatiques à cylindres ou à pistons; 3° sur le trombone; 4° sur le bugle ou trompette à clefs; 5° sur les ophiclèides, le basson russe et le serpent.

L'étendue de ces instruments, leurs bonnes et mauvaises notes, et la manière de les écrire y sont tous expliqués en détails.

La quatrième section traite des instruments de percussion tels que les timbales, le tambour, la caisse roulante, la grosse caisse, les cymbales et le triangle.

Dans la cinquième il est traité de la manière de faire les partitions dans leurs diverses dispositions.

La sixième et dernière section indique l'étendue et les limites des différents genres de voix, leurs désignations, etc.

Le troisième livre est, par la nature du sujet et par la manière dont il est traité, une chose aussi neuve qu'intéressante. Il est divisé en sept chapitres dont le premier traite du *choix des instruments pour la composition d'un orchestre;* le deuxième, *des proportions des divers instruments dans l'orchestre;* le troisième, *de la proportion des instruments dans la musique militaire ou d'harmonie;* le quatrième, *des divers systèmes des dispositions des orchestres;* le cinquième, *de l'accord des instruments;* le sixième, *des répétitions et de l'exécution;* le dernier, du respect du directeur de musique ou du chef d'orchestre pour les œuvres des compositeurs.

Nous n'avons donné cette nomenclature étendue que pour faire comprendre le haut intérêt qui s'attache au nouvel ouvrage de M. Fétis. On chercherait en vain ailleurs la plupart des observations fines et profondes qui s'y trouvent. Partout on reconnaît la main du maître. Dans notre conviction, non seulement cet ouvrage sera d'une incontestable utilité pour les jeunes compositeurs, mais il n'est point de directeur de musique qui n'y puisera des éléments de bonne exécution et de bon sentiment musical. D. A.

Nouvelles.

*** L'Opéra est de tous les théâtres de Paris le seul qui ait le privilége de faire toujours chambrée complète, et pour cela il lui suffit d'annoncer *les Huguenots*, *Guillaume Tell*, *la Juive*, *Guido* et *Ginevra* par Duprez; *Robert-le-Diable* par Mario, ou la *Gipsy* par Fanny Elsler. On répète avec activité la *Sœur des fées*, d'Auber, qui suivant toutes les probabilités sera représentée vers le milieu du mois prochain.

*** *Théâtre Italien.* — Aujourd'hui jeudi, par indisposition de M. Tamburini *la Gazza ladra* sera remplacée par *Norma*. Lundi prochain, bénéfice de M. Lablache; le spectacle se composera de *le Nozze di Figaro* et de l'*air de Niobé*, chanté par M. Rubini. Tous les artistes italiens se feront entendre dans cette soirée.

*** *Le Dernier Jugement*, tel est le titre d'un intermède de M. Burat de Gurgy, musique de M. Vogel, que le théâtre de la Renaissance vient de représenter. Cette scène fait naître de grandes espérances dans l'avenir de ce jeune et intelligent compositeur, qui a débuté par *les Trois Couleurs*, qui ont obtenu un succès populaire.

*** Par décision de M. le ministre de l'instruction publique, M. Wilhem est nommé inspecteur-général de l'enseignement universitaire du chant, et M. J. d'Ortigue, notre collaborateur, est chargé du cours de musique fondé par M. Wilhem au collége d'Henri IV. Ce double choix fait beaucoup d'honneur à M. de Salvandi, en même temps qu'il récompense deux hommes qui, chacun dans leur sphère, ont rendu d'éminents services à l'art musical.

*** Demain premier mars, à deux heures, aura lieu le concert de M. Liverani, dont nous avons donné le programme dans notre dernier numéro.

*** Madame Widemann, jeune et jolie cantatrice, qui depuis quelque temps est fort utile à l'Opéra, donnera un concert samedi 9 mars, dans les salons du facteur de pianos M. Henri Herz. On entendra MM. Levasseur, A. Dupont, H. Herz, Allard, Dorus, Tribert et Lefebure, ainsi que mesdames Dorus-Gras, Bertuccat et la bénéficiaire.

*** La plus brillante des élèves de M. Kalkbrenner, mademoiselle Honorine Lambert donnera une soirée musicale, dimanche 10 mars, dans les salons de MM. Pleyel: nous donnerons le programme de ce concert.

MUSIQUE A L'USAGE DE LA JEUNESSE,

Publiée par MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

Bibliothèque du Jeune Pianiste,

RECUEIL DE MORCEAUX INSTRUCTIFS ET AMUSANTS A L'USAGE DE LA JEUNESSE,

SUR DES MOTIFS DES OPÉRAS DE

Bellini, Halevy, Meyerbeer, et Rossini, composé et très soigneusement doigté par

Charles Schunke,

PIANISTE DE LA REINE.

Première livraison.

SIMPLES LEÇONS AUX JEUNES FILLES.

1. La première leçon, première suite, contient: L'orgie des Huguenots, chœur de bal des Huguenots, de Meyerbeer; marche de Sémiramis, de Rossini. 3 75
2. La première leçon, deuxième suite, contient: Barcarolle de l'Éclair, d'Halevy; cavatine du Crociato, de Meyerbeer; valse de Cosimo. 3 75
3. Un petit rien sur les couplets de Ludovic, d'Hérold et d'Halevy, et de la marche de Moïse, de Rossini. 3 75
4. Un Noël, vieil air français varié. 3 75
5. Rondo sur un motif de Maometto, de Rossini, et bagatelle sur l'Éclair, d'Halevy. 3 75
6. Saltarelle de Cosimo, de Prévost. 3 75

Deuxième livraison.

DIORAMA DES ENFANTS.

1. Rondo-galop sur le galop de l'Ile des Pirates : . . . 3 75
2. Bagatelle sur les couplets de Cosimo. 3 75
3. Polonaise brillante de Faust, de Spohr. 3 75
4. Rondo sur la marche des Indiens, de Sémiramis, de Rossini 3 75
5. Pas des bayadères de l'Ile des Pirates 3 75
6. Variations sur un thème de Weber 3 75

Troisième livraison.

TRÉSOR DE LA JEUNESSE,

1. Première mosaïque de la Straniera, de Bellini 3 75
2. Fantaisie sur les plus jolis motifs d'Oberon, de Weber. 3 75
3. Divertissement sur le pas de mademoiselle Taglioni dans Robert-le-Diable, de Meyerbeer. 3 75
4. Première mosaïque des Capuletti e Montechi, de Bellini 3 73
5. Rondo militaire sur la marche des chevaliers de la Juive, d'Halevy 3 75
6. Variations sur la cavatine favorite de la Norma, de Bellini. 3 75

Quatrième livraison.

HEURES DE RÉCRÉATION.

1. Deuxième mosaïque des Capuletti e Montechi, de Bellini 3 75
2. Air du ballet de l'Ile des Pirates. 3 75
3. Invitation à la valse, rondo sur la valse de la Juive, d'Halevy 3 75
4. Deuxième mosaïque sur la Straniera, de Bellini. . . 3 75
5. Fantaisie diabolique sur la danse des Démons de Faust, de Sphor. 3 75
6. Air allemand varié. 3 75

Cinquième livraison.

LE RAMEAU D'OR.

1. Souvenirs de Robert-le-Diable. 3 75
2. Le Carnaval de Vienne, rondo valse 3 75
3. Variations brillantes sur la cavatine d'Anna Bolena, de Donizetti. 3 75
4. Rondo pastoral sur le ranz des vaches d'Appenzell, de Meyerbeer 3 75
5. Variations sur la romance favorite de l'Éclair, d'Halevy. 3 75
6. Fantaisie sur la cavatine de la Juive, d'Halevy. . . 3 75

L'ouvrage complet, *net*, 55 fr.

Chaque livraison, *net*, 7 fr. 50 c.

Chaque morceau détaché, 3 fr. 75 c., *prix marqué.*

ABONNEMENT DE MUSIQUE D'UN GENRE NOUVEAU.

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRAS.

Chez Maurice Schlesinger, 97, *rue Richelieu.*

L'abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr., on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de* MM. *les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.*

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'abonné, trois morceaux et une partition. (Affranchir.)

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 7 Mars 1839. N° 10.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEY, FRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE.— Correspondance. Statistique musicale de Bordeaux. — Lettre au prince de ***. — Un buste en marbre, article de M. Panofka. — *Variétés.* Les noces aux environs de Nantes. — Nouvelles. — Annonces.

Correspondance.

Au Touriste de la REVUE MUSICALE.

STATISTIQUE MUSICALE DE BORDEAUX.

Monsieur le Touriste,

Vous m'allez trouver sans doute bien téméraire ou bien mal appris de me présenter si brusquement et sans recommandation préalable, moi, très indigne amateur de province, à vous docte critique, à vous brave champion de l'art, qui, à l'exemple de nos anciens preux, courez la plume au poing par ce joli pays de France, combattant les maléfices de l'ignorance, cette méchante fée, poursuivant à outrance le géant du mauvais goût, et frappant d'estoc et de taille pour conquérir un vaste royaume à la vérité et au sentiment du beau. Voilà certes un fort noble dessein, un dessein d'une immense portée, et dont il faut convenir que pas un de vos confrères ne s'était encore avisé; car, n'en déplaise à ces messieurs, que d'ailleurs je tiens en grande estime, ils n'ont guère fait jusqu'ici que borner l'horizon de leur lunette à l'horizon de Paris; du haut de leur observatoire ils semblent ne pas se douter qu'il puisse exister en France d'autre point que Paris digne de fixer l'attention; et s'il leur arrive de vouloir déplacer la loupe de leur critique, il ne leur faut pas moins que sauter à pieds joints par-dessus le Rhin ou les Alpes : Paris, l'Allemagne, l'Italie, c'en est assez pour les défrayer à tout jamais; du reste, pas un mot. Pour eux, comme pour les historiens de la vieille école, la France se réduit à l'Ile-de-France; au-delà, point de passé, point d'avenir. Fort heureusement, monsieur le Touriste, votre bonne étoile ou plutôt votre bon sens, vous a préservé d'un si aveugle préjugé. Vous avez pensé que chez un peuple réputé le plus spirituel du monde connu, et où l'on compte communément trente millions d'âmes, il n'était pas probable que sept à huit cent mille seulement fussent dignes de conserver et d'entretenir le foyer de l'art, et qu'il n'y eût dans tout ce grand royaume qu'un petit coin de terre, assez laid en vérité, où pût germer, naître, s'épanouir la brillante fleur de la musique. Vous avez compris que les provinces, réprouvées jusqu'à ce jour, devaient enfermer dans leur sein de riches éléments d'avenir, et peut-être méritaient d'être appelées à concourir à l'œuvre de progrès; et loin de nous repousser comme des excommuniés, vous vous êtes mis bien vite en route, et avez marché à la découverte pour recueillir et rassembler en faisceau toutes ces forces dispersées. Rien de mieux jusque là; ce seul trait de dévouement à la cause de l'art fait de vous, monsieur le Touriste, un pèlerin aussi digne de vénération que pas un de ceux qui se sont traînés sur les genoux jusqu'à Rome. Mais, déception cruelle, tristement constatée dans la relation que j'ai sous les yeux! Toutes ces villes vers lesquelles vous couriez avec tant d'espoir n'ont offert à votre fervent enthousiasme que le désolant aspect du *crétinisme* musical le plus complet. Trompé dans votre attente, vous poussez des lamentations, à la façon de Jérémie, sur tant d'ineptie et d'idiotisme artistique; et pour appuyer votre assertion, vous nous dépeignez avec une sainte horreur la délicieuse joie des dilettanti d'Orléans à l'audition de quelques charges bouffonnes. Tout beau, savant voyageur : cela n'est pas concluant; je pourrais vous répondre qu'à Paris même, dans les salons d'un professeur célèbre, véritable sanctuaire de l'art où ne se brûle d'ordinaire en son honneur qu'un encens assez pur, et où l'on offre régulièrement une riche hécatombe musicale, il a été débité tout récemment encore de ces sortes de charges, insultes réelles faites au bon goût, et qui ont passé, ne vous

déplaise, au grand ravissement de l'assemblée, composée, dit-on, de la fine fleur de vos dilettanti. Mais rassurez-vous, cher touriste; je n'abuserai point d'un pareil argument, et ne viens point me porter défenseur d'une mauvaise cause. Je ne veux que garantir ma bonne ville du terrible anathème dont le peu de succès de vos recherches semble frapper toutes les provinces : et comme j'ai grand' peur que le découragement ne vous ôte l'envie de faire cent soixante mortelles lieues sans espoir de résultat, je prends les devants, et vous adresse ici avec toute l'exactitude possible la statistique musicale de la patrie d'Ausone, de Montaigne et de Montesquieu.

Bordeaux, vous le savez sans doute, n'a pas la réputation de priser au plus haut point les beautés de notre art. Depuis long-temps on dit et on répète que ce n'est et ne peut être qu'une ville toute matérielle, toute positive, en proie à l'esprit mercantile, et partant une véritable Béotie en fait de sentiment musical. Que cela se soit trouvé parfaitement vrai, il y a vingt ans et plus, à une époque où la grande activité des affaires commerciales ne laissait aucun loisir pour les délassements de pure imagination, les faits sont trop évidents pour se permettre le moindre doute. Veuillez remarquer cependant que l'Académie des lettres et des sciences, fondée à Bordeaux dans le commencement du dernier siècle, ne dut son origine qu'au goût de la musique, qui en avait rassemblé les premiers membres pour exécuter les symphonies à la mode, et qui n'eût pas manqué de rayonner de ce foyer central sur toute la population, s'il n'avait plu à M. de Montesquieu de la détourner presque aussitôt de sa direction primitive. Aussi, jusqu'à l'époque où le brillant duc de Richelieu, d'érotique mémoire, dota d'un théâtre somptueux la capitale de son gouvernement, la musique ne trouva guère d'occasion de se rendre familière aux masses, et, restant le privilége exclusif des riches et de quelques amateurs zélés, laissa complétement étranger aux transformations successives, que Paris lui voyait subir, ce joyeux peuple de Gascogne, à qui rien ne semblait plus beau que ses airs à danser, tels que branles, menuets, chaconnes, rondes, passacailles, ses innocents noëls, et quelques refrains sarcastiques sur les affaires du temps.

Vous concevez, monsieur le Touriste, qu'avec un pareil bagage on est fort en peine d'aller bien loin, et que nos Bordelais durent se trouver quelque peu désorientés quand on offrit tout d'un coup à leurs oreilles novices ces productions qui faisaient pâmer d'aise à l'Opéra de Paris, mais dont les formes, assurément très peu mélodiques et intelligibles, n'étaient rien moins que réjouissantes. Ce fut, à vrai dire, une lourde bévue des premières administrations; elles semblent n'avoir pas soupçonné cette vérité, qu'en toutes choses, et surtout en fait de plaisirs d'imagination, les masses comme les individus ont besoin d'une éducation progressive; mais, en vérité, une administration a bien autre chose à faire qu'à réfléchir. On crut donc que le mieux était de suivre Paris à la trace; on se traîna à sa remorque : la grenouille voulut se faire bœuf, et de tant d'efforts enfin il ne résulta dans le public qu'un assez grand dégoût pour l'opéra et un penchant des plus vifs pour le ballet. Le ballet, en effet, devait flatter singulièrement ces organisations mobiles et pétulantes, ces chaudes imaginations pour qui la parole ne peint la pensée ni assez fortement ni assez vite; il s'accommodait à merveille au type gascon, amoureux en tout des formes exagérées, grand faiseur de gestes, et tant soit peu matamore, surtout à l'époque dont nous parlons. Il faut bien le dire, cette passion première a laissé des traces ineffacables. Encore aujourd'hui, quoique le sentiment musical ait fait chez mes compatriotes d'immenses progrès, je vous avouerai qu'ils ont conservé pour le langage des bras et des jambes un faible bien décidé. Envoyez-leur quelqu'un de vos gracieux rossignols, madame Damoreau ou madame Dorus, que la fée du conte semble avoir douées du précieux pouvoir de semer des perles mélodieuses dès qu'elles ouvrent les lèvres : sans doute ils battront des mains, ils se répandront en exclamations et en bravos; mais que Fanny Elsler s'élance capricieusement, castagnettes en main, les voilà tout saisis, sans voix, sans haleine; leur âme entière passe dans les yeux; il y a pour eux dans ce plaisir de la vue une sensualité voluptueuse qui tient au climat, et dont rien parmi vous ne peut donner l'idée. Enfin, mon cher Touriste, je vous le dis bien bas : comme nos Bordelais ont voué de tout temps un culte particulier aux grâces dévoilées, j'ai toujours pensé qu'il ne faudrait que deux choses à un directeur pour faire sûre et prompte fortune, rendre les ballets très longs et les jupons des danseuses fort courts. Mais, de grâce, qu'un pareil aveu ne vous indispose pas contre nos dilettanti : il faut leur passer un reste de mauvaise habitude en faveur de toute leur bonne volonté pour la musique, et des espérances d'avenir qu'un si beau zèle permet de concevoir. Si donc on vient à vous dire qu'au travers d'un opéra la salle presque entière entame quelquefois de longues causeries, et forme une sorte de bourdonnement un peu plus fort en vérité que le *susurro* des abeilles, et tout-à-fait semblable à la tenue d'une pédale d'orgue, gardez-vous de penser qu'une telle irrévérence soit tolérée et même hasardée lorsqu'on nous donne *Robert-le-Diable, la Juive, les Huguenots*, ou quelque autre ouvrage d'un incontestable mérite. Il est malheureusement plus vrai qu'on peut reprocher à Bordeaux l'énorme attentat d'avoir sifflé, ou à peu près, la symphonie héroïque il y a quelques années; mais il faut faire la part de la détestable exécution, et se souvenir surtout que notre ville n'en était alors qu'aux premiers éléments de son éducation musicale, et qu'enfin, de toutes les formes de composition, la symphonie est bien assurément la plus abstraite, la plus métaphysique et la moins saisissable pour des esprits inexercés. Combien les choses sont changées aujourd'hui! Peu d'années ont suffi à cette complète métamorphose; soit que par les communications devenues plus faciles et les relations plus fréquentes, Paris nous ait transmis une force de commotion électrique, soit que la société habituelle des Allemands, des Espagnols, des Anglais même, qui émigrent en grand nombre pour chercher une vie aisée et commode dans notre heureux climat, ait modifié nos goûts à notre insu en nous apportant les penchants inséparables de l'opulence; soit qu'enfin la langueur léthargique dont le commerce de Bordeaux a été subitement frappé ait poussé les imaginations remuantes à chercher dans les jouissances intellectuelles une issue à leur activité, toujours est-il que l'instinct musical a pris parmi nous un essor imprévu. Le sentiment du vrai beau se communique de proche en proche, comme un fluide mystérieux, et va se popularisant de jour en jour.

En vérité, mon cher Touriste, je voudrais de grand cœur posséder le fameux tapis des *Mille et une Nuits* pour vous transporter avec la rapidité de l'éclair dans la salle du Casino, destinée à recevoir nos différentes sociétés d'artistes et d'amateurs. Ne haussez point les épaules, je vous prie; nous sommes plus riches que vous ne pensez. Permettez donc que je vous les présente une à une en déclinant leurs noms et qualités. Voici d'abord le Cercle philharmonique, qui (veuillez bien le croire) n'a pas le moindre rapport avec celui de Boulogne; peut-être sera-ce le millième dont vous aurez entendu parler : le nom, en effet, ne laisse pas que d'être un peu suranné, mais qu'importe! Le nom, comme le temps, ne fait rien à l'affaire. Au demeurant, cette société littéraire et musicale se compose de trois cent cinquante

membres payant un annuaire de cinquante francs, et donne, dans le courant de la saison, six à sept concert où l'orchestre ne compte pas moins de quatre-vingts exécutants, et rend avec une intelligence vraiment peu commune les symphonies des plus grands maîtres, notamment de Beethoven, et les meilleures ouvertures des répertoires français et italiens. Puis vient la Société philomatique, petite miniature d'académie, qui, malgré l'imposante gravité de son titre, goûte volontiers les délicatesses de l'art, et s'en comme, Socrate se permet parfois de sacrifier aux Grâces; du reste, même nombre de séances musicales, mêmes moyens d'exécution, même direction que la précédente. Toutes deux néanmoins, précisément à cause de l'uniformité de leur but, semblent près de se confondre dans une troisième fondée tout récemment, et dite Société du Conservatoire. Celle-ci se présente avec le formidable ensemble de cent cinquante exécutants et la haute prétention, déclarée dans son programme, de naturaliser parmi nous *les sublimes compositions des Haydn, des Mozart, des Weber, des Beethoven*. Que dites-vous de ceci, monsieur le Touriste? n'êtes-vous pas tout d'un coup réconcilié avec la province? Douze matinées musicales et six grands concerts, voilà ce qu'on nous promet. Il y a mieux, nous sommes sur le point de posséder un véritable Conservatoire tout comme le vôtre, où l'on fera force classes de solfége, de vocalisation, de chant, d'harmonie, de contre-point, de plain-chant, d'accompagnement, le tout sous la direction d'un chef régulateur, de M. Gilloux, qui, assurément, n'aura pas grand'peine à s'en tirer aussi bien que les autres directeurs de Conservatoires Faisons des vœux, mon cher Touriste, pour que cette hardie tentative soit appréciée à sa véritable valeur, et trouve dans les sympathies publiques l'assistance et la faveur que nos premiers magistrats ont eu le bon esprit de lui accorder. Les heureux résultats d'une institution de ce genre, assise sur des bases solides, sont incalculables, et, de bonne foi, je ne vois guère comment Bordeaux pourrait balancer à se placer sur la même ligne que Toulouse, sa sœur voisine, et quelques autres villes du Midi qui l'ont devancée dans cette voie. Ce serait, il n'en faut pas douter, le plus sûr moyen d'imprimer à l'étude de l'art un mouvement progressif en ralliant et faisant agir dans la même direction toutes les activités éparses qui s'énervent, s'anéantissent à l'écart et restent impuissantes à obtenir mieux que des résultats purement individuels.

Toute puissance est faible, à moins que d'être unie,

a dit le fabuliste; plût à Dieu que nos artistes comprissent le sens profond de ce vieil adage! L'association et l'unité tripleraient infailliblement la force d'influence exercée par chacune des capacités qui se meuvent isolées. Car, à parler avec franchise, ce n'est ni le talent réel ni l'intelligence de leur art qui font faute aux plus habiles de nos praticiens; ils en donnent incessamment d'assez hautes preuves, pour que je n'hésite pas à leur payer ici le tribut sincère d'admiration et de reconnaissance que la seule injustice pourrait leur refuser. Qui doute en effet que, si le nombre des vrais amateurs s'est accru parmi nous, et si la musique est entrée beaucoup plus avant dans la vie domestique, nous ne le devions en grande partie au zèle éclairé, à la saine méthode de nos principaux professeurs? Grâces soient rendues à cette propagande intime qui a enrichi nos salons d'une jouissance bien rare ou bien mesquine autrefois. Qui vous citerai-je, monsieur le Touriste, qui n'ait droit à un éloge tout-à-fait mérité? Sera-ce le talent gracieux et aimable de madame Ducrest, qui fait passer dans son chant l'esprit et la finesse qu'elle a hérités de madame de Genlis son aïeule? Sera-ce madame Mousquet, à la voix douce et flexible, que la mode semble avoir décidément choisie pour la plus chère de ses favorites? ou encore madame Bellemont, habile cantatrice, à qui il n'a manqué qu'un peu moins de timidité et un peu plus d'art dans le jeu pour remplir avec éclat le brillant emploi de prima donna? Ferai-je passer sous vos yeux mademoiselle Bernard, madame Ravina, MM. Rhein, Funckes, Colot, Soye et bien d'autres, dont les noms viendront d'eux-mêmes se placer sous ma plume, s'il s'agit de notabilités instrumentales? Rendez grâce à ma mauvaise mémoire, et au *sit modus in rebus* du bon Horace, qui me font arrêter en si beau chemin. Ce ne sera pas pourtant sans avoir recommandé à votre attention une jeune et savante artiste, qui, du sein de l'obscurité modeste et volontaire dont elle cherche à s'envelopper, rend à l'art, avec un infatigable dévouement, d'immenses et véritables services. En fait de célébrité, vous le savez, le monde qui façonne les réputations oublie souvent la fameuse maxime, *à chacun selon ses œuvres*. Il jette une large part de gloire au virtuose qui l'éblouit quelques moments et se présente à lui couronné de l'éclatante auréole de la publicité. Il néglige au contraire le consciencieux artiste qui travaille dans le silence à propager par l'enseignement d'utiles et fécondes doctrines, à prêcher le culte du vrai beau, à en multiplier les néophytes. Tel est le rôle de madame Bebin, tel est aussi son titre à l'estime des sincères adorateurs de l'art. Dès long-temps vouée à l'enseignement du piano, elle est sortie courageusement de l'ornière où la routine, le mauvais goût, l'ignorance, retiennent la grande majorité des professeurs. En vérité, monsieur le Touriste, je ne sais si, parmi vos pianistes aux doigts prestigieux, il en est beaucoup qui comprennent la véritable destination de leur instrument. S'ils la comprennent, ils ne le montrent guère; car, à l'exception de quelques uns d'entre eux qui joignent à la plus riche exécution une théorie philosophique, le reste semble prendre à tâche de pervertir le goût des élèves, en les repaissant des productions généralement fades et insipides que chaque jour voit naître. Depuis la simple contredanse jusqu'à l'étourdissante variation, le disciple doit se familiariser avec un amas de compositions ineptes, dont le fréquent usage le rend tout-à-fait insensible aux beautés réelles de l'art. Hélas! convenez-en avec moi, le piano reproduit parmi nous les effets de la fameuse lance de Télèphe, donée, selon le vieil Homère, du double pouvoir de blesser et de guérir. S'il peut servir à populariser les grands maîtres, à perfectionner et élever le sentiment musical par l'exécution habituelle de leurs chefs-d'œuvre, il peut aussi porter à la musique des coups bien funestes, en facilitant l'émission et le cours d'ouvrages sans valeur et du plus mauvais aloi. Honneur donc au professeur éclairé qui secoue hardiment le joug de ce préjugé déplorable, et prémunit ses élèves contre l'influence contagieuse d'un goût corrompu! En connaissez-vous bon nombre de cette espèce? J'en douterai jusqu'à plus ample informé. Notez toujours sur vos tablettes le nom de madame Bebin, et, si vous poussez votre tournée jusqu'aux bords de la Garonne, ne manquez pas d'aller surprendre notre honorable artiste à son cours de méthode élémentaire, au milieu de quarante à cinquante petites filles, qui, sous sa direction, déchiffrent et solfient imperturbablement d'après les excellents principes de Wilhem, et dont plusieurs déjà sentent et expriment les beautés de Haydn, Clementi, Hummel, Mozart, Weber, Beethoven, comme beaucoup de vos *prestidigitateurs* seraient fort heureux de le faire.

Qu'on s'évertue après cela à décrier l'organisation musicale des provinces! Laissez, laissez agir l'enseignement, et nous en verrons bientôt les merveilleux effets. En attendant ces jours heureux, les concerts, les soirées vocales ou instrumentales se multiplient à l'infini chez les particuliers; c'est une épidémie, c'est mieux qu'une mode, c'est un be-

soin. Romances, morceaux de bravoure pour l'instrument ou la voix, musique d'ensemble, française, italienne, allemande même, nos amateurs affrontent toute difficulté, non pas sans doute avec un égal bonheur, mais du moins avec une ferveur de zèle qui donne la certitude du progrès. Il en est cependant que je puis citer avec pleine confiance, leurs noms valent de grandes réputations d'artistes; c'est madame Biarnès, harpiste dont mon éloge ne saurait augmenter la célébrité; c'est madame Émerigon, pianiste du premier ordre et gracieuse patronne des virtuoses étrangers qui nous rendent visite; c'est mademoiselle Allaux, que sa délicieuse voix et son chant plein de magnificence destinent au plus brillant avenir... Vous le voyez enfin, savant Touriste, il s'en faut que Bordeaux soit au plus bas degré de l'échelle. L'intelligence, le goût de l'art s'y éveillent partout. Chez le peuple comme dans les classes privilégiées, la germination travaille sourdement; on essaie, on s'encourage. La critique commence à balbutier quelques phrases sensées reproduites par la presse du terroir; le bien ne suffit plus, on se montre difficile, on veut le mieux; on demande à la capitale ses types, ses modèles; la capitale nous envoie ses artistes, et chaque artiste vient grossir notre trésor d'expérience en nous initiant au mouvement progressif de l'art, en nous apportant quelques rayons du foyer unique. Depuis un an à peu près, nos salons, nos établissements publics se sont ouverts tour à tour à Thalberg, à Ernst, à Georges Hainl, à Allard; notre théâtre à madame Prévost, à Chollet, à Levasseur, à Dérivis. Loïsa Puget, mesdemoiselles Julian et Bazin, madame Vigano, ont aussi recueilli de justes applaudissements, distribués, il faut le dire, avec une convenance et un tact parfaits. Il n'y a pas jusqu'aux talents un peu maigres de Ricciardi, de Richelmi qui ne soient venus demander des encouragements à ce Bordeaux si mal famé jadis en matière d'art, que le peintre Horace Vernet, le chanteur Garat et l'illustre Rode s'étonnaient quelque peu d'en être sortis.

Courage donc, la belle ville; redouble d'efforts et de zèle, te voilà en bonne passe; va, cours. N'écoute point ceux qui crient que le sens musical n'est pas perfectible, qu'il ne s'apprivoise ni ne se dresse. Force leur stupide consigne; romps cet embargo intellectuel; travaillez vous tous, travaillez sans relâche. Voix belles et laides, chantez: chantez, pauvres artisans: chantez sans cesse, oisifs et riches. Raclez, archets sonores; pianos, retentissez; soufflez, hautbois et clarinettes. Que j'entende bruire cors, trompettes, trombones, tous les cuivres, tout un orchestre. Courage! courage! A vos postes, professeurs; expliquez, publiez la doctrine, sapez la routine, pulvérisez le préjugé. A vos pupitres, vous aussi, sociétés de tout genre, philharmonique, philomatique, philotechnique, philomélique: des concerts, des concerts sans cesse; et toi, comme la sésame orientale, ouvre toi, Conservatoire, pour nous prodiguer à pleines mains des trésors infinis de savoir et d'enthousiasme. Alerte, vous tous! travaillez au grand œuvre. Jetez, broyez, élaborez dans l'immense creuset tous les éléments bruts et grossiers; alerte! le temps vient, et il n'est pas éloigné, où de la fournaise ardente sortira pur et radieux le précieux fleuron que Bordeaux doit attacher à la couronne musicale de la France.

Je m'arrête, monsieur le Touriste; en voilà bien assez pour une lettre; il ne me serait pas aisé dans mon transport dithyrambique de descendre de nouveau à la simple exposition des faits. Ce sera donc, si vous le permettez, dans une seconde épître que je vous parlerai du théâtre et de la musique religieuse, qui certainement ont une influence aussi vaste que la musique de chambre.

Veuillez cependant agréer mes affectueuses civilités, et souffrir que jusqu'au moment où j'aurai le bonheur de vous connaître, je m'enfonce, comme vous, dans les ténèbres de l'anonyme et signe tout simplement,

Un Amateur.

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

SEPTIÈME LETTRE.

Conservatoire de Toulouse. — Concerts de M. Livérani et de madame Jupin. — Soirée de madame la princesse de Belgiojoso.

Toulouse, l'ancienne capitale des Tectosages, où florissait, au temps de la chevalerie, la gaie science et les troubadours si renommés de l'Occitanie; Toulouse la docte, qui est la ville la plus artistique du Midi, Toulouse possède un Conservatoire, et savez-vous quels sont les fonds qui sont alloués par le budget du ministère de l'intérieur aux frais de cet établissement? Devinez: je vous le donne en cent, je vous le donne en mille. — Mille écus! Si le conseil municipal sentait sa dignité, il n'accepterait point un pareil secours; mais en ce moment la ville n'a pas de maire, et c'est à qui n'acceptera point ces fonctions. M. le préfet de la Haute-Garonne offre ces importantes fonctions à des personnes qui n'en veulent pas, et s'oppose à ce que ceux qui les désirent soient nommés. On espère cependant y voir arriver M. Sens (Esprit), sans calembour, qui est, dit-on, plus amateur de peinture que de musique.

L'école de musique est ainsi divisée:

Enseignement mutuel de solfége, vocalisation et chant par la méthode de Wilhem. M. Deschamps est professeur et M. Senoc professeur-adjoint: M. Lassave s'est chargé du solfége à plusieurs parties et de la transposition; M. Desperamons donne des leçons de vocalisation et de chant. On enseigne encore dans l'école de musique de Toulouse l'harmonie pratique appliquée au piano: M. Pousan est chargé de cette partie; il y a même aussi deux professeurs de violon, qui sont MM. Becquié et Peyreville. L'inspection de cet établissement est confiée depuis quelque temps à M. Pradher, qui a été professeur de piano lui-même au Conservatoire de Paris, mais qui n'est que temporairement à Toulouse. Chacun de ces professeurs, qui sont presque tous des artistes du cru, a de 1,200 à 1,500 fr. par an payés par la ville, et tout cela est sous la direction d'un comité de musique présidé par M. le général Lejeune, dont les tableaux dramatiques sur nos guerres dans la Péninsule ibérique ont eu long-temps le privilége d'attirer la foule au Salon de Paris sous la restauration. M. le général Lejeune n'est pas musicien, mais il a pour *alter ego* M. de Castellane, amateur de musique, qui a lui-même pour lieutenant son fils, dilettante reconnu. Le conseil municipal, qui ne compte rien moins que quarante membres comme l'Académie française, qui, à la rigueur, ont tout autant de droits que messieurs de l'Institut à être traités d'immortels, le conseil municipal a la haute main sur tout cela, et renferme plusieurs amateurs distingués, au nombre desquels on distingue M. Gasc, avocat, dont l'une des filles a une voix brillante et dramatique; M. Raucoul dont la fille aussi est musicienne agréable; M. Ollier, notaire, et non moins dilettante que MM. de Castellane; enfin MM. Romignière, Arzac, Cibiel, Viguier, Boris, le général Cassagnac, qui n'a rien de commun avec le grotesque ennemi de Racine, et d'autres amateurs pleins de zèle; mais qui ne savent pas assez que la belle organisation musicale du peuple de Toulouse ne suffit pas à produire des chanteurs distingués, si l'école de cette ville n'est dirigée par un homme spécial, de quelque portée, et tout dévoué

à l'art. Voilà ce qui manque au Conservatoire de Toulouse, ville intéressante sous plusieurs rapports scientifiques, centre, cerveau des cités méridionales de la France, et qui résume en son sein tout le travail intellectuel du Midi. Je reviendrai, au reste, sur le Conservatoire de Toulouse, sur son organisation et les améliorations nécessaires, indispensables à cet établissement; ainsi que sur celui de Bordeaux, qui n'est encore qu'en projet; mais je ne dois pas oublier que notre cher Paris est le centre, lui, de l'univers musical, et que vous êtes impatient d'en savoir des nouvelles.

Vendredi passé, M. Livérani, clarinettiste distingué, a donné une matinée musicale dans la nouvelle salle des concerts de M. Henri Herz, rue de la Victoire. M. Livérani, que nous avons déjà entendu l'an passé à Paris, possède un joli talent sur la clarinette, et quoiqu'il vînt après Baerman, qui s'est justement posé en roi des clarinettistes passés, présents et à venir, l'artiste italien a déployé la grâce que nous lui connaissions déjà, et sa manière élégante de vouloir plaire plutôt qu'étonner. Le plaisir qu'il a fait aux nombreux amateurs qui étaient venus pour l'entendre n'a été que la confirmation du succès qu'il avait obtenu précédemment. Mademoiselle Rossi, du théâtre de l'Opéra-Comique, s'est associée au succès du bénéficiaire. Mademoiselle Rossi est entrée depuis quelque temps dans une excellente voie de cantatrice dramatique et de concerts. On sent que les conseils de la Pasta et la méthode de Bordogni ont passé par là. Il y a travail consciencieux et âme musicale en cette jeune artiste. N'était quelques élans, quelques ports de voix exagérés et des sons pointus, mesquinisés à dessein par un petit et faux calcul de charlatanisme pour produire de l'effet, mademoiselle Rossi serait la meilleure cantatrice française, après toutefois madame Damoreau dont elle reconnaît et admire le talent exquis. *Il signor* Capecelatro, compositeur napolitain, figurait en gros caractères sur le programme de ce concert. L'école d'Italie, qui va quelque peu *decrescendo* en la personne d'*il signor* Donizetti, n'ira certes pas *crescendo* par le génie de M. Capecelatro. Un trio de son opéra *della Sconfitta degli artisti* (la déconfiture des artistes) est une véritable déconfiture pour lui, et je crois que si M. Capecelatro avait tâté le pouls musical des Français, il aurait compris qu'il leur faut de la musique plus serrée, plus substantielle, plus pensée que celle qu'il leur a fait entendre, et que si dans le temps quelques chanteurs ou cantatrices leur ont fait subir *i signori* Puccita, Cabussi, Russo, Catruffo, Bianchi, Tarchi, *e tutti quanti*, ils ont fort bien su dire, dans un refrain malin de vaudeville, à l'un de ces ennuyeux et plats enfileurs de notes qui croient qu'il suffit d'arriver de la belle Ausonie pour être admiré des Parisiens :

Porte ailleurs ta musique,
Porta,
Porte ailleurs ta musique.

La France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et la Flandre ont concouru à la confection de ce concert, malgré ce riche contingent de tant de nations, tout cela n'a pas été amusant. Je vous dirai, prince, comme ces journalistes amis des vaudevillistes qui tombent si souvent de compagnie : Ce concert est l'erreur de plusieurs artistes de talent qui sont en fonds pour prendre leur revanche.

Madame Élise Jupin a donné aussi la grande matinée musicale qu'elle avait annoncée, dimanche passé, 3 mars. Le programme de cette intéressante séance a tenu toutes ses brillantes promesses. Le duo pour piano et violoncelle, sur des motifs de *Guillaume Tell*, par Osborne et de Bériot, a été dit par madame Jupin et M. Rignault avec beaucoup d'ensemble et de verve. Les grandes variations sur une cavatine d'*Anna Bolena*, par Doehler, ont été exécutées par la bénéficiaire avec la netteté, le *brio* si nécessaire pour bien traduire la musique du pianiste actuellement à la mode, mais surtout avec l'animation qui caractérise le talent distingué de la bénéficiaire, avec cette impressionnabilité doublement excitée par le public nombreux qui l'écoutait et par le motif qui lui faisait donner ce concert. Des romances et un duo du *Perruquier de la Régence*, chantés par madame Jenny-Colon Leplus et Jansenne, ont produit l'effet accoutumé dans tous les concerts où cette charmante et obligeante cantatrice paraît et se fait entendre. Ponchard a dit aussi dans cette séance, avec cette pure et belle méthode qu'on lui connaît, plusieurs morceaux de chant qui ont fait beaucoup de plaisir.

Et maintenant que je me suis mis en humeur d'*élogier*, ainsi que le dit Montaigne dans son naïf et vieux langage, en vous parlant de séduisantes artistes, vous trouverez tout naturel que je me fasse l'écho de l'admiration et des louanges qui retentissent dans le monde fashionable au sujet d'une soirée musicale qui a été donnée lundi passé par madame la princesse Belgiojoso. On respirait là, comme vous le pensez bien, un délicieux parfum de bonne compagnie, d'urbanité française, de *desinvoltura* italienne et d'excellente musique. Madame la comtesse de Sparre, mademoiselle de Rivière, Mario de Candia, et surtout la belle princesse de Belgiojoso semblent s'être donné la mission de fusionner l'aristocratie avec le peuple artiste; ils sont, en cela, plus en progrès que tous les gouvernements constitutionnels de l'Europe. Dans la soirée en question, on a exécuté la Création du monde, de Haydn. Cette œuvre grandiose, impérissable a rencontré de dignes interprètes dans madame de Sparre, Alexis Dupont, qui semble né pour chanter cette belle musique, et dans M. de Senci qui a dit de la manière la plus remarquable, avec sa voix pure et sonore, l'air de la première partie : *l'Onde mugit!* Les choristes, composés en grande partie de personnes de qualité, douées en même temps d'excellentes qualités musicales ont fonctionné tout aussi bien, si ce n'est mieux, que dans nos théâtres lyriques. MM. Baerman, père et fils, et le jeune Kontski, ont apporté leur contingent à ces trésors de mélodie et d'harmonie; et madame de Belgiojoso, secondée par M. Doehler, placé à un second piano, s'était chargée de représenter l'orchestre; elle l'a fait avec cet aplomb, cette sûreté, ces nuances et ces finesses de bonne musicienne qui ne la distinguent pas moins que l'esprit et la grâce dans ses relations sociales. De telles soirées réalisent le beau idéal de l'art et font la plus heureuse diversion à la fièvre politique qui agite en ce moment tout le corps social.

Agréez l'assurance de la haute considération, etc.

Jacques Schob...

UN BUSTE EN MARBRE,

DE LORENZO BERTOLINI, DE FLORENCE.

Il est beau de voir les artistes exprimer leur admiration pour le talent de leurs confrères. C'est un suffrage aussi sincère que doux à obtenir; et de tout temps les grands artistes, à l'exception d'un très petit nombre, se sont donné la main et ont vécu dans une intimité fraternelle qui n'a pas peu contribué au développement de leurs talents. Nous signalons donc avec plaisir aujourd'hui l'hommage rendu par un célèbre sculpteur à la mémoire d'un compositeur dont le nom est cher aux Italiens.

M. Bertolini, qui a fait ses premières études à Paris, et dont la superbe statue, *la Charité*, fait un des plus beaux ornements du salon du grand-duc, a voulu honorer le souvenir d'un de ses amis les plus chers par un chef-d'œuvre; c'est ainsi qu'il faut appeler le buste du distingué compositeur, *Salvator Vigano*. Le nom de Vigano, mort en 1821 à Milan, et dont la biographie a été écrite par M. le comte *Charles Ritorni*, de Parme, ne s'est point éteint à sa mort; tout le monde connaît le mérite élevé de ses deux filles: madame la comtesse de Spare et madame Vigano comptent à juste titre parmi les plus beaux talents de la capitale; il suffit d'avoir une seule fois entendu les accents touchants de la première et l'expression spirituelle que sait donner la seconde aux délicieuses compositions de Vacchai, écrites en grande partie pour elle, pour conserver à jamais l'impression la plus agréable et l'admiration la plus profonde.

C'est dans le salon de madame Vigano que nous avons vu l'œuvre magnifique de Bertolini; ce buste d'un frère est le dieu pénate de l'admirable cantatrice, et devant l'image de celui qu'elle chérissait, dont elle garde pieusement le souvenir dans son cœur reconnaissant, elle cherche ces inspirations, cet accent vrai et touchant qui impressionnent si vivement tous ceux qui sont admis à ses petites réunions.

Nous profitons avec plaisir de cette occasion pour donner quelques détails sur un homme qui fait partie des illustrations de l'Italie. Salvator Vigano naquit à Naples; il commença sa carrière comme danseur; il était élève du célèbre Noverre. L'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, l'accueillirent avec enthousiasme; partout les plus hauts personnages le comblèrent de présents et d'honneurs. Mais Vigano n'était pas seulement un grand danseur, il était encore peintre, poëte, et surtout musicien remarquable. A tout ce qu'il faisait il imprimait le cachet d'un tableau élevé, et les ballets qu'il composa étaient si distingués, que le célèbre poëte Monta les considérait comme de véritables poésies. A Milan, où il passa les quinze dernières années de sa vie active, il produisit des œuvres qui ont fait le tour de l'Europe. Nous citerons principalement *Prometeo, Otello, Camiza, il Psammi, le Streghe, il Coriolan, la Vestale.*

A chaque première représentation, le grand théâtre *della Scala* était comble dès deux heures de l'après-midi; *Prometeo* seul avait attiré quarante mille étrangers à Milan. Des médailles furent en plusieurs occasions frappées en l'honneur de Vigano; sa fille les possède toutes; elle lait un véritable culte de tout ce qui concerne le souvenir de son frère dont les beaux traits sont rendus avec le plus grand talent par Bertolini. Certes ce buste sera considéré comme le plus bel ouvrage du célèbre sculpteur italien; tous ceux qui le verront admireront comme nous la noblesse du style, la pureté du dessin et l'expression de la physionomie.

Variétés.

DES NOCES AUX ENVIRONS DE NANTES (1).

Les noces aux environs de Nantes ont conservé toutes les vieilles traditions. La fête s'annonce par le sourd murmure de la *vèze* champêtre; elle marche en tête du cortége composé de deux à trois cents personnes, quand il se rend à l'église. Une grand'messe précède la bénédiction nuptiale; déjà le oui solennel est prononcé, l'anneau d'or brille au doigt de la mariée. La joie éclate de toute part; tout-à-coup un chant funèbre se fait entendre, la voix lente des choristes entonne le plaintif *libera*, touchante réminiscence des douleurs du cœur, éprouvées naguère en perdant ceux qu'on eût aimé voir présents à cette fête. Bientôt l'archet rustique ou le joyeux joueur de vèze appelle les danseurs; alors s'animent les rapides courantes, les rondes naïves ou le *pichefrit* guerrier. Ici plus de cent couples se tenant par la main, dansant en mesure, et se suivant en ordre, forment à pas précipités un cercle immense: là, des rondes répétées en chœur font entendre les refrains des vieilles romances gauloises. Arrêtons-nous devant ces deux couples: ils sont vis-à-vis l'un de l'autre, et derrière leurs danseurs qui restent immobiles, ils se regardent en mesure par-dessus les épaules de leurs belles; on dirait deux ennemis qui se guettent, prêts à fondre l'un sur l'autre. Tout-à-coup ils s'élancent, se joignent, se donnent la main, dansent ensemble et se placent devant leurs partenaires qui recommencent le même jeu. Cette danse, appelée *pichefrit*, remonte à une haute antiquité, et paraît un reste de ces jeux belliqueux que les anciens habitants de cette contrée dansaient tout armés. Plus loin, un des convives, assis sur un banc, sans articuler une seule parole, module un air qui recommence toujours. Cette musique du virtuose champêtre suffit pour animer les pas agiles et les figures incomplètes que décrit la vive et bruyante jeunesse. A quelques pas derrière, sous l'ombre de ces vieux chênes, voyez cet autre Métastase: entouré de nombreux auditeurs, il chante une longue chanson, sans rimes ni nombre poëtique que lui-même a composée en gardant des troupeaux. Mais les convives sont appelés au dîner; selon l'usage antique, quelqu'un chante pendant le repas (où les trois cents convives ne se rassasient qu'avec des bœufs entiers, rôtis comme au temps d'Achille). Au dessert, on apporte les gâteaux; deux hommes vigoureux les élèvent en l'air, et les jeunes gens, armés de leurs assiettes d'étain, dansent à l'entour, essaient au son de la vèze d'en détacher quelques parcelles en entrechoquant leurs assiettes autour des gâteaux. Voici l'heure du départ, une douzaine de jeunes filles, parentes et amies de la mariée, à la contenance triste, lui apportent un bouquet d'épines, où sont attachées les plus nouvelles; elles viennent faire leurs adieux à la nouvelle *espousée*. Désormais elle est épouse, elle sera bientôt mère; adieu les plaisirs: elle n'ira plus au bal, elle gardera la maison; il faudra soir et matin qu'elle travaille en bonne femme de ménage. Toute cette morale lui est retracée dans la longue et naïve chanson de la mariée. La danse qui clôt la fête est un souvenir de jeux guerriers; la jeunesse, au son de la vèze, se forme en longues chaînes de danseurs. Celui qui conduit chacune de ces chaînes danse en agitant en l'air un panier d'osier, et celui qui forme le dernier échelon de la chaîne, muni d'un bâton, frappe en cadence sur le panier. Le but est de parvenir à renfermer un des assistants qui, devenu prisonnier, reçoit pour condition de sa liberté l'obligation de boire dans une longue tuile, du haut de laquelle on lui verse du vin.

(1) Ce fragment est extrait d'un curieux ouvrage, dont nous rendrons compte incessamment, et qui a pour titre: *De la musique à Nantes*, par M. Mellinet.

Nouvelles.

*** Demain, vendredi, l'Opéra donnera *Robert-le Diable*. M. Mario remplira le rôle de Robert. M. Duponchel est revenu. Il va accélérer les répétitions de la *Sœur des Fées*. On espère toujours donner cet ouvrage vers le 20 mars.

*** *Le Nozze de Figaro* a été représenté cette semaine au Théâtre-Italien. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

*** On va mettre à l'étude, à l'Opéra-Comique, un opéra du

prince de la Moscowa, poëme et musique, dit-on, fort remarquables.

*** *Les Treize*, opéra d'Halevy, sera représenté incessamment au théâtre de la Bourse; c'est Chollet qui remplira le rôle principal.

*** On ne parle plus à la Renaissance de l'opéra de M. Mainzer, et pourtant nous savons que les rôles sont appris et les costumes et décors entièrement terminés.

*** La santé de madame Damoreau obligera probablement cette ravissante cantatrice à partir pour l'Italie. Puisse-t-elle nous revenir bientôt amplement rétablie.

*** Une cantatrice que nous avons souvent applaudie avec enthousiasme, la sœur de notre belle Julia Grisi, Judith Grisi vient de mourir à Rome. Cette grande artiste, douée d'un cœur noble et généreux, a rendu de nombreux services à ses nombreuses amies et sera vivement regrettée. C'est à elle encore que nous devons Julia, car après avoir fait venir sa sœur d'Italie elle est partie pour laisser un champ plus vaste à notre belle prima dona.

*** Un jeune artiste français, M. Baroilhet de Bayonne, qui, depuis quelques années, remplissait les rôles de Tamburini dans plusieurs grands théâtres d'Italie, vient de mourir à Naples.

*** *Item. Une lyre en bois doré avec ses cordages.* Ainsi s'exprime un procès-verbal de saisie lu hier à l'audience de référé. S'agit-il d'un de ces antiques instruments qui, sous les doigts d'Orphée ou d'Amphion, opéraient jadis de si étonnants prodiges? a-t-on retrouvé une des lyres qui faisaient partie de l'orchestre du grand Salomon? Telles sont les questions que nous aurions peut-être vu traiter sérieusement par quelque Saunaise moderne si le procès-verbal ne nous apprenait que l'instrument, qu'un huissier ignorant a déguisé sous le nom antique de lyre, est tout simplement une belle harpe d'Érard.

*** Ce n'est pas seulement envers les artistes qui sont en possession de lui plaire que l'empereur de Russie se montre généreux. M. Collignon, correspondant des théâtres impériaux, vient aussi de recevoir une preuve de sa munificence. Une fort belle tabatière enrichie de diamants lui a été envoyée en récompense du zèle qu'il apporte depuis plusieurs années à remplir le mandat qui lui est confié; ce superbe cadeau était accompagné d'une lettre flatteuse dont les termes donnent encore un nouveau prix au présent impérial.

*** Nous avons annoncé, sous une forme dubitative, que M. Remy avait exécuté, au concert Musard, deux morceaux de M. Ghys en s'en déclarant l'auteur. M. Remy nous écrit pour réclamer contre cette assertion qu'il déclare fausse et que nous n'avons insérée qu'à la demande de M. Ghys.

*** M. Jacques Herz vient d'arranger avec beaucoup de goût, *la Cracovienne*, si délicieusement dansée par Fanny Elssler. Ce morceau est orné d'une charmante lithographie due au crayon de M. Aloph.

*** *Le Galop des Tambours* de M. Tolbecque, qui a obtenu un succès si éclatant au théâtre de la Renaissance, vient de paraître; c'est une bonne fortune pour les salons. La première édition des quadrilles de la *Gipsy* de Jullien, exécutés aux bals de l'Opéra, est déjà épuisée, la deuxième édition paraîtra sous peu de jours, ainsi que le second quadrille sur les motifs de ce ballet.

*** Nous avons entendu récemment dans un salon un morceau de piano d'un très jeune amateur, M. Adrien de Longperrier. Cette gracieuse composition a enlevé les suffrages des connaisseurs, et nous permet de fonder sur son auteur de belles espérances.

*** Mademoiselle Varin, après avoir fait à Bruxelles le succès du charmant ballet le *Corsaire noir*, quitte la Belgique; mais c'est à tort que les journaux ont annoncé qu'elle venait à Paris pour entrer à l'Opéra : il est malheureusement certain, au contraire, que mademoiselle Varin est engagée au théâtre de Milan, où elle a déjà paru il y a deux ans avec beaucoup de succès.

CONCERTS.

*** Nous donnons ci-après le programme de la *Matinée musicale*, que le théâtre de la Renaissance se propose de donner dimanche 10 mars. Elle sera la première d'une suite de concerts dont ce théâtre doit clore la saison des plaisirs de l'hiver, et dont l'idée a été empruntée aux coutumes des grands théâtres de Londres. C'est une innovation dont les suites ne peuvent manquer d'être très heureuses pour l'art qui trouvera dans ces réunions de nouvelles occasions de se produire.

Les artistes du Théâtre-Italien, c'est-à-dire MM. Lablache, Tamburini, Rubini, Ivanof, mesdames Grisi, Emerta Grisi, Persiani, Albertazzi, donnent un concert au bénéfice de mademoiselle Rossi, la fille de l'ancienne actrice de ce nom. Ils ont tous voulu se joindre à cette œuvre de bon camarade dont M. Viardot a eu le premier la généreuse idée. Le concert sera terminé par le deuxième acte de l'*Eau merveilleuse*, chanté par la charmante madame Thillon, et où mademoiselle Fanny Elsler veut bien danser un pas pour que cette matinée soit un ensemble de tout ce que la musique et la danse peuvent offrir de plus exquis.

*** Lundi, 11 mars, aura lieu dans la nouvelle salle de M. H. Herz, rue de la Victoire, 38, une matinée musicale donnée pour représentation de retraite au bénéfice de M. Compagnoeci, butafuori du Théâtre-Italien. Voici le programme : 1° Sextuor de Mayseider, exécuté par MM. Tilmant, Becquié, Lepneveu, Voirin, Tilmant et Dietsch; 2° Duo de *Belisario*, de M. Donizetti, chanté par MM. Tamburini et Ivanoff; 3° *L'Echo di Scozia*, mélodie romantique, musique de M. Tadolini, chantée par M. Rubini, avec accompagnement de cor par M. Gallay; 4° Duo de *l'Elisir d'Amore*, de M. Donizetti, chanté par madame Persiani et M. Lablache; 5° Barcarolle de Marino Faliero, chanté par M. Ivanoff; 6° Duo de *Norma*, de M. Bellini, chanté par mesdames Grisi et Albertazzi; 7° Quatuor de *la Donna del Lago*, de M. Rossini, chanté par mesdames Grisi et Albertazzi, MM. Ivanoff et Lablache; 8° Duo de *Semiramide*, de M. Rossini, chanté par mademoiselle Tosi et et M. Tamburini; 9° Fantaisie pour le piano, exécutée par mademoiselle Poussèze, âgée de dix ans, 10° Duo de *la Reine de Golconde*, de M. Donizetti, chanté par MM. Tambuaini et Lablache; 11° Air de M. Donizetti, chanter par madame Persiani; 12° Trio de *Guillaume Tell*, de M. Rossini, chanté par MM. Rubini, Tamburini et Lablache; 13° Cavatine d'*I Briganti*, de Mercadante, chanté par madame Grisi; 14° Final du deuxième acte de *Lucia de Lammermoor*, de M. Donizetti. Prix des places : pourtour, 12 fr. parquet, 8 fr. — Les billets se délivrent au bureau de location du Théâtre-Italien, rue Favart, et chez M. Herz, rue de la Victoire, 38.

*** Mardi 12 mars, mademoiselle Drouart donnera dans la nouvelle salle de M. H. Herz, 38, rue de la Victoire, un grand concert. Voici le programme : 1° Quatuor de Bianca et Faliero, chanté par MM. Wartel, ***, mesdames Lati et Drouart; 2° Solo de flûte, par M. Frisch; 3° Duo de Paolo et Francesca da Rimini, chanté par mesdames Lati et Drouart; 4° Solo de violoncelle, par M. Franchomme; 5° Air de Norma, chanté par Mlle Drouart; 6° Si j'étais ange, de Monpou, Plus de Mère, de mademoiselle Puget, chanté par M. Wartel, de l'académie royale de musique; 7° Air chanté par madame Lati; 8° Solo de piano, exécuté par M. H. Herz; 9° Le Souvenir, chanté par mademoiselle Drouart; 10° Solo, par M. Franchomme; 11° Regret fidèle, de M. Coucone, le Duel, de M. Barrault de Saint-André, chanté par Mlle Drouart. Le piano sera tenu par M. Alari.

*** M. Ghys donnera le mercredi 20 mars, une matinée musicale dans laquelle se feront entendre MM. Reuther, Frisch, Herz, Morz et mesdames Laveday et Zett. M. Ghys exécutera un concerto de sa composition et une élégie de M. Panofka.

*** Le concert de MM. Antoine et Charles de Kontski aura lieu le 24 mars, dans les salons de M. Erard, rue du Mail, 13. On entendra, pour la partie vocale, MM. Géraldy, mesdames Widemann, Merly et Drouart; et pour la partie instrumentale, MM. Antoine et Charles de Kontski.

BALS.

*** *Bal de l'Opéra.* — Aujourd'hui jeudi, grand bal de la mi-carême à l'Académie royale de musique. Depuis long-temps c'est une fête consacrée, comme celle de mardi-gras, par l'élite de la société parisienne. Annoncer un bal à l'Opéra, c'est provoquer le monde fashionable aux plus vives et aux plus délicates jouissances, celles de la danse, de la musique et des douces causeries. Les portes de l'Opéra s'ouvriront à onze heures, et comme au dernier bal, elles seront envahies avant leur ouverture, par la foule des habitués, impatients de se trouver au rendez-vous. Jullien prépare, dit-on, pour cette solennité artistique des compositions nouvelles qui sont destinées à un grand retentissement dans le monde musical.

*** Ce soir jeudi, *bal de la Mi-Carême* au théâtre de la Renaissance, la dernière de ces fêtes dont Paris gardera long-temps le sou-

venir. L'orchestre fera des merveilles, il exécutera le *Galop des Tambours*.

*** *Bals Musard.* — On doit attendre avec une vive impatience la dernière fête de nuit annoncée pour jeudi prochain dans la salle Vivienne. Ce bal de la Mi-Carême viendra clore dignement cette série de bals splendides qui ont fait courir tout Paris pendant ce carnaval. Musard prépare, dit-on, pour cette dernière nuit de folie des merveilles musicales. Depuis quelque temps, la vogue des concerts a redoublé. On doit attribuer cette recrudescence de succès à l'exécution de l'orchestre, qui est d'une énergie extraordinaire. Ainsi, jeudi prochain, à minuit, les portes de la salle Vivienne s'ouvriront de nouveau à la foule, qui sera aussi nombreuse, nous n'en doutons pas, qu'au bal du mardi-gras.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes.* — Le concert mensuel de *la Société des Beaux-Arts*, a eu lieu le 25 février. L'ouverture de *Prométhée* de Beethoven et un chœur de *Joseph* de Mehul, ont été très bien exécutés. M. Giorgis a joué un air varié pour le violon, qui a fait ressortir le talent de cet artiste, mais on peut lui reprocher le choix de ce morceau qui est extrêmement faible. Il serait à désirer que les artistes distingués abandonnassent la manie de jouer uniquement leurs compositions. On peut avoir du talent et être un très médiocre compositeur. M. Giorgis a grand besoin de mettre à profit cet avertissement. Les honneurs de la soirée ont été pour M. Urso qui possède sur la flûte un talent très remarquable. Les œuvres de Rossini, de Donizetti, de Clapisson, ont fait les frais de ce concert, dans lequel le piano n'a pas figuré. Dieu en soit béni, et les amateurs de Nantes aussi, car il est bien rare aujourd'hui d'entendre de bonne musique sur cet instrument.

*** *Strasbourg.* — Nous avons eu la satisfaction d'entendre M. Joseph Wolfram, première flûte de S. A. R. le grand-duc de Bade, d'abord dans un concert particulier, ensuite au théâtre. Déjà, en 1822, lorsqu'il était fixé à Vienne, nous eûmes le plaisir d'admirer son talent supérieur, qui n'a fait que gagner depuis cette époque, pendant que sa modestie est restée la même. M. Wolfram se sert des flûtes qui sortent des ateliers de Kock, à Vienne, c'est à dire son instrument a treize clefs au lieu de huit à neuf, et il descend jusqu'au *la* au lieu du *ré*, *ut* ou *ut* dièze comme sur ceux dont on se sert aujourd'hui. Cette grande étendue, qui permet d'exécuter des solo de violon, a fait donner à l'instrument le nom de *panaulon;* les sons bas ressemblent assez à ceux du cor anglais. L'exécution de M. Joseph est brillante et parfaitement bien nuancée; sa qualité de son est claire, tantôt tranchante, tantôt douce, selon l'expression qui convient aux passages. Indépendamment d'airs variés exécutés avec une grande supériorité dans son premier concert, en partie avec accompagnement de piano par madame Wolfram, son épouse, pianiste distinguée, il a exécuté au théâtre un adagio et rondo de Tulou et des variations de Drouet sur l'air: *Di tanti palpiti.* Dans le premier de ces morceaux nous avons remarqué que M. Joseph a joué au milieu de l'adagio, dans l'octave basse, un passage écrit pour le médium; dans le second morceau il a également introduit, pour cette octave, un adagio entre les variations; ce contraste a produit un effet charmant. M. Joseph Wolfram produit beaucoup d'expression, par la liaison d'un son à l'autre, dans les passages chantants, comme si sur le violon on glissait avec le même doigt d'un ton à l'autre. Cet artiste nous quitte pour se rendre à Paris, où il obtiendra, nous en sommes certains, le même succès que partout où l'on sait rendre justice au véritable talent.

*** *Avignon.* — La *Juive* d'Halevy a été reprise avec un succès comme dans sa nouveauté. M. Valgalier et madame Leblanc remplissaient les principaux rôles. Les *Huguenots* et *Guillaume Tell* sont en répétition.

*** *Boulogne.* — La *Dame d'honneur* a été jouée le samedi 2 mars, sur le théâtre de cette ville avec un plein succès. La pièce et la musique ont été également bien reçues et chaudement applaudis.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Anvers.* — Hier nous avons vu au bénéfice de notre charmante *diva*, madame Miro-Camoin, la première représentation de *Guido et Ginevra.* Il est inutile de vous dire que rappels, couronnes, bouquets, vers, rien en effet n'a manqué à la réception et au triomphe de la bénéficiaire. Madame Miro a été admirable dans le rôle de Ginevra, surtout dans la scène du troisième acte, qui se trouve écrite dans les notes heureuses de sa voix. L'ouvrage a obtenu un brillant succès.

*** *Mons.* — La salle de théâtre de notre ville a été incendiée le 28 février.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

GALOP DES TAMBOURS,

exécuté aux bals du théâtre de

LA RENAISSANCE,

composé et arrangé pour le Piano,

par

J. B. TOLBECQUE.

Prix : 4 fr. 50 c.

LA CRACOVIENNE

DU BALLET

LA GYPSY,

dansée par Fanny Elsler,

arrangée pour le Piano par

JACQUES HERZ.

Prix : 3 fr.

PUBLIÉE PAR GENTILE FRÈRES.

GOMION. Variations sur la Norma pour piano. . . . . 5 »
BERTUCCA. Fête pastorale pour la Harpe. 7 50
HENRIETTE MARTIN. Variations sur un air arabe. . 6 »
CONCONE. L'Espagne m'appelle, romance. . . . . 2 »
ADHÉMAR. Stella, romance. . . . . 2 »
KONTSKY. Les violettes, quadrille. 4 50

PUBLIÉE PAR MEISSONNIER.

Un Entr'acte au Paradis, scène populaire. . . . . 2 »
A. BEAUPLAN. Thomas Balourdet. . . . . 2 »
— Ingénue de Saint-Lô et le Petit Parisien. . . . . 2 »
— La Déménageomanie. . . . . 2 »
— Qu'on est heureux d'être amoureux. . . . . 2 »
CH. PLANTADE. Le Journal chez la Portière.
Mlle L. PUGET. La Chanson du Charbonnier.

PUBLIÉE PAR JANET FRÈRES.

Chorals de Luther, et de ses principaux disciples, avec accompagnement de piano, par Ch. A. Mangold, livraison première et deuxième; chaque, *net* 2 francs.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE ET N° 11.

GAZETTE MUSICALE DE PARIS,

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHILARÈTE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT A LA REVUE et à la GAZETTE MUSICALE.

	Paris.	Départ.	Étrang.
3 m.	8	9 »	10 »
6 m.	15	17 »	19 »
1 an.	30	34 »	38 »

La Gazette Musicale paraît le dimanche, et la Revue Musicale le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

PARIS, DIMANCHE 17 MARS 1839.

IL SERA DONNÉ A LA FIN DE CHAQUE MOIS UNE LIVRAISON des *ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE.*

ANNONCES : 1 f. la grande lig. de 55 lettres

SOMMAIRE. Origines du plain-chant : 1° Chants traditionnels des Romains, par J. d'Ortigue. — Correspondance : Lettre d'un Touriste à M. le directeur de *la Gazette musicale*. — Concert du Conservatoire, par M. Berlioz. — Nouvelles. — Annonces.

La troisième matinée musicale offerte aux abonnés de *la Gazette Musicale* aura lieu jeudi, 21 mars, à deux heures, dans les salons de M. Érard, rue du Mail, 13. Voici le programme :

1° Trio de Schubert, pour piano, violon et violoncelle, exécuté par mademoiselle Clara Wiek, MM. Artot et Batta;

2° Duo de *Mosca*, chanté par madame Dorus-Gras et M. Lablache;

3° Air de *Nina*, chanté par madame Alberti, prima donna du Théâtre-Royal de Madrid;

4° Trois morceaux caractéristiques pour le piano, exécutés par mademoiselle Clara Wiek;

N° 1. *La bénédiction des larmes*, de Schubert, transcrit pour le piano par Listz;

N° 2. *Le Sabbat*, impromptu par Clara Wiek;

N° 3. *Andante* et *allegro*, d'Adolphe Henselt;

5° *Adieux à la mer*, paroles de Lamartine, musique de Rosenhain, composé pour madame Dorus-Gras.

6° Trio des Masques, de *Don Juan*, chanté par mesdames Dorus-Gras, Alberti, et M. ***;

7° Quatuor de Mozart, pour deux violons, alto et basse, exécuté par MM. Tilmant, Lenepveu et Placet.

ORIGINES DU PLAIN-CHANT.

1° CHANTS TRADITIONNELS CHEZ LES ROMAINS.

Après le système musical des Grecs, le premier qui se présente est celui que l'on désigne sous le nom de plain-chant ou de chant grégorien. Mais ce dernier système ne s'est pas formé de lui-même; d'un côté, il a de profondes racines dans l'antiquité; d'un autre côté, il a reçu peu à peu, il a appelé à lui, il s'est assimilé d'autres éléments étrangers, coexistants avec lui, et pour ainsi dire disséminés, flottants à la surface de la civilisation. Ceux qui prétendent que le plain-chant a pris naissance tout d'un coup, et pour ainsi dire d'emblée, méconnaissent la loi de toute révolution fondamentale. La nature, a dit un grand naturaliste, ne procède pas par sauts et par bonds (1). Cet axiome s'applique à l'ordre intellectuel comme à l'ordre physique.

Mais par cela même que le plain-chant et le système musical ecclésiastique se sont formés d'éléments, les uns préexistants au christianisme, les autres que nous avons nommés coexistants, il semble que nous ne pouvons nous dispenser de rechercher d'abord quels sont ces éléments, quelle est leur origine, leur tendance, leur destination.

La question dont il s'agit ici est une des plus complexes et des plus difficiles à traiter. Nous ne saurions en bonne philosophie prendre comme un fait accompli, comme un simple fait isolé, et abstraction faite, qu'on me permette cette expression, de ses tenants et aboutissants, un système musical tel que celui du moyen âge, si multiple dans ses origines, dans ses développements, dans ses ramifications. Il faut tenir compte de tout ce concours d'éléments musicaux mais hétérogènes, de cette multitude de faits partiels si variés, de circonstances si diverses et si dissemblables, au milieu desquels le plain-chant s'est formé. Parmi ces éléments, ces traditions, ces chants, il faut distinguer ceux qui dérivent d'un art régulier, primitif ou transformé, de ceux qui ne sont que de pures manifestations instinctives. Il faut reconnaître ceux auxquels le plain-chant a emprunté quelque chose, et ceux qui, dépôt confié à la civilisation, ne se sont mêlés que plus tard à un système plus complet et plus riche. Voilà les faits que nous avons à décrire, à

(1) *Natura non agit per saltus.* Linné.

constater : voilà l'ensemble que nous devons décomposer, analyser. Tâche pénible et ardue, car l'histoire et les travaux des musiciens sur cet objet ne nous fournissent guère que de faibles et vagues indices, souvent contradictoires.

En quoi consistait la musique à l'époque où l'empire romain, miné par tant de germes de dissolution qui ne tardèrent pas à éclater, résistait néanmoins encore extérieurement au mal qui le dévorait intérieurement, et luttait, autant par la force d'inertie que par des accès de violence, contre l'invasion des barbares qui l'attaquaient et le pressaient de toutes parts? Le système musical des Grecs n'existait plus, du moins en Occident; les musiciens, les artistes de la Grèce avaient été définitivement chassés de Rome; le chant d'église n'était pas encore constitué; mais les chrétiens, tantôt formés en association pour mettre en commun leurs émotions et leurs prières, tantôt entassés dans les cachots et les catacombes, faisaient entendre de pieux cantiques; mais chacune des nations, des tribus, des peuplades, des hordes barbares qui venaient à son tour se ruer contre la vieille puissance dominatrice aux abois, les Germains et les Huns, par exemple, avait son chant d'indépendance, de guerre et de mort; mais à Rome même et dans l'antique Latium, des traditions nationales perpétuées au sein des familles, transmises d'âge en âge, racontées par les vieillards aux enfants, répandaient sur les bords de la tombe où allait se coucher le peuple-roi, comme un reflet des poésies et des gigantesques superstitions qui avaient éclairé son berceau. Eh bien, cette époque de pêle mêle effroyable, de tumulte et d'angoisses, de convulsions et d'horribles déchirements, où le monde à l'agonie semblait devoir s'engloutir dans un chaos universel; cette époque était encore un berceau, le berceau de la civilisation, de l'art et de la musique modernes.

Nous allons commencer par l'examen de ces traditions nationales, de ces chants populaires des Romains que nous supposons avoir été conservés dans les derniers temps de l'empire; mais, quand il n'en serait pas rigoureusement ainsi, ce sujet n'en serait pas moins digne de tout notre intérêt, à raison du silence que gardent à cet égard tous les historiens de la musique. Dans tous les cas, il est important qu'une semblable lacune soit remplie. Nous serons obligé de remonter un peu haut.

Une opinion générale a prévalu parmi les musiciens, suivant laquelle les Romains n'auraient pas eu de musique originale, indigène, et n'auraient connu et pratiqué d'autre musique que celle des Grecs. Les travaux les plus récents ne s'écartent en rien de cette opinion et tendent plutôt à la confirmer. Je ne dirai pas que cette opinion est fausse en ce sens qu'elle allègue des faits qui n'ont pas existé; mais elle est fausse en ce qu'elle omet des faits essentiels et qu'elle n'énonce pas la vérité complète. A ne parler que d'un système musical régulier, il est hors de doute que celui des Romains a été entièrement conforme à celui des Grecs. Mais quand on veut se faire une juste idée du génie musical d'un peuple, ce n'est pas toujours le système qui lui est propre qu'il faut examiner et prendre pour règle de ses jugements; car ce même peuple peut n'être pour rien dans ce système et l'avoir reçu d'un autre presque sans altération, ainsi que cela s'est vu chez les Romains eux-mêmes, chez les Grecs et d'autres nations de l'Orient. Pour se rendre un compte exact de l'instinct et du goût musical d'une nation, ce sont surtout ses traditions poétiques, ses chants nationaux et populaires qu'il faut étudier; il faut descendre dans sa vie intime, et tâcher de saisir dans ses usages les plus simples et les plus familiers le trait distinctif, spontané de son caractère et de ses sentiments primitifs. Tous les peuples ont chanté à leur berceau, et ces chants, répétés d'âge en âge, ont été souvent le dernier sourire de leur vieillesse. Or, c'est dans ces chants, dans ces cantilènes tristes, plaintives, ou rudes et sauvages, qu'ils ont déposé l'expression et le type de leur nationalité. Il y a des systèmes musicaux communs à divers peuples, comme il y a divers peuples soumis à une même forme de gouvernement; par cela même qu'un système musical est pratiqué chez plusieurs nations, il ne peut fournir que des renseignements vagues et généraux sur le caractère et le génie de la nation chez laquelle on l'observe. Mais, pour les chansons, pour les airs populaires, il en existe autant d'espèces, de variétés, de familles, qu'il y a de races d'hommes, de tribus, de peuplades. C'est dans ces airs, véritables monuments historiques, et qui ont constitué seuls une tradition orale, que se perpétuent au sein de la civilisation les souvenirs et les annales de races quelquefois perdues ou éteintes, et je ne crains pas de dire qu'à mesure que ces airs recueillis avec plus de soin, mieux connus ou rétablis dans leur première forme, dévoileront les lois de leur tonalité, et les bases constitutives des gammes sur lesquelles ils reposent, il en jaillira des lumières propres à fixer et à classer certaines origines nationales dont il est fort difficile souvent de pénétrer l'obscurité. Là où la connaissance des idiomes et des dialectes locaux s'est perdue, elle peut être remplacée à beaucoup d'égards par la connaissance des tonalités; car si la musique est un langage, les tonalités sont en quelque sorte autant de dialectes et d'idiomes. C'est ainsi que l'archéologie de la musique doit devenir tôt ou tard l'auxiliaire de l'histoire générale.

Préoccupés de l'idée que le système musical des Romains n'était autre chose que le système des Grecs, ce qui est très vrai, les historiens de l'art se sont mis peu en peine de rechercher si, à côté de cet art régulièrement constitué, il n'existait pas chez les Romains un autre art libre dans ses allures, populaire, instinctif. Et comme, pour l'ordinaire, les historiens de la musique n'écrivent guère que d'après d'autres historiens de la musique; comme ils se montrent peu envieux de puiser aux sources étrangères et de consulter les monuments de l'histoire générale, ils ont répété les uns après les autres que les Romains ne possédaient point de musique originale, indigène; ce qui est très faux. Cependant, deux considérations qui se lient étroitement entre elles auraient dû les préserver d'un jugement aussi superficiel : d'une part, ils auraient dû observer que la belle langue latine, cette langue essentiellement musicale et dans laquelle respire si à l'aise l'élément mélodique, ne pouvait s'être formée et développée chez le peuple romain, sans que ce peuple ne fût doué lui-même d'un génie musical tout particulier; d'autre part, ils auraient dû arriver à la même conclusion en voyant les Romains manifester à certaines époques un goût vif et passionné pour la musique, et en comptant dans le nombre d'aussi habiles musiciens que Néron et Jules César. Quels que soient les bouleversements dont l'Italie a été le théâtre depuis cette époque reculée, on peut toujours affirmer qu'avec une langue non moins musicale que la langue italienne, et d'ailleurs habitant le même climat, le peuple romain d'alors ne différait pas essentiellement du peuple romain d'aujourd'hui; car les habitudes, les dispositions qui tiennent à la nature du langage et aux influences du même sol et du même ciel peuvent se modifier sans doute avec le temps, mais non changer fondamentalement.

Je me hâte d'arriver à l'existence de ces chants patriotiques et populaires des Romains, et d'opposer à l'assertion négative des auteurs, une affirmation et des preuves positives; et quand cela sera fait, je sens qu'il me restera encore à éclaircir un doute sérieux qui pourrait surgir dans les esprits, c'est-à-dire, à expliquer pour quelles causes ces éléments d'une musique nationale chez les Romains ne

se sont pas développés de manière à produire un système qui aurait dû remplacer celui des Grecs.

L'antiquité des légendes romaines remonte bien au-delà du rétablissement des annales. Il y a aujourd'hui plus de cent cinquante ans qu'un savant philologue, Périzonius, a émis l'opinion que ces légendes étaient transmises de génération en génération par des hymnes, et il a montré que l'usage de chanter dans les repas les louanges des grands hommes avec accompagnement de flûte était établi chez les Romains (1). Périzonius parlait d'après Cicéron, à qui cet usage était connu par Caton. « L'auteur le plus recommandable en fait d'origines, dit Cicéron, Caton, prétend que » nos ancêtres avaient institué cette coutume d'après laquelle ceux qui se mettaient à table chantaient sur la flûte » les louanges et les vertus des hommes illustres (2). » Les convives chantaient chacun à son tour, et l'on supposait que ces chansons, domaine commun de la nation, n'étaient ignorées d'aucun citoyen libre. Selon Varron, on les faisait chanter par de jeunes garçons modestes, tantôt avec accompagnement de flûte et tantôt sans musique (3), et Festus dit que la destination des muses était de chanter les louanges des anciens (4). Il est vrai que Cicéron regardait ces chansons comme perdues et les regrettait beaucoup (5); il est vrai aussi que Caton semble en avoir parlé comme d'un usage en désuétude. Mais, dit Niebuhr, ces chansons n'étaient perdues que pour l'indifférent ainsi que les sentences d'Appius Claudius, et Denys connaissait de ces chansons sur Romulus (6). « Que celui, s'écrie encore Niebuhr, qui » dans la partie épique de l'histoire romaine ne reconnaît » point les chants, passe à cet égard comme il l'entendra ; » il sera toujours plus isolé; ici, la marche rétrograde est » impossible pour plusieurs générations (7). » Il ne faut pas confondre ces chants avec les *psalteriæ*, c'est-à-dire ces chœurs de musiciens de musiciennes (*psalteriæ*) qui assistaient aux fêtes des Romains et jouaient dans les banquets. Ils ne furent introduits à Rome qu'après la défaite d'Antiochus, roi de Syrie.

Denys rapporte de plus qu'après la victoire de Romulus sur les habitants de Cécina (749 ans avant J.-C.), l'armée tout entière, rangée par divisions, suivit le char du triomphateur, chantant des hymnes aux dieux et célébrant son général en vers improvisés. Il dit encore que dans le sacrifice annuel que les Romains faisaient en l'honneur de Cybèle, son image était promenée en procession dans toute la ville, et que les prêtres et les prêtresses frappaient leurs cymbales pendant que d'autres gens de leur suite jouaient sur la flûte les louanges de la déesse. Les institutions religieuses de Numa font mention des *Saliens*, qui étaient des danseurs et des chanteurs d'hymnes adressées au dieu de la guerre, et ce législateur, divisant le peuple en tribus, donna le premier rang aux musiciens, parce qu'ils étaient employés dans le service religieux. Parmi les centuries établies par Servius Tullius, deux d'entre elles furent exclusivement composées de joueurs d'instruments. C'est sans doute en souvenir de ces traditions antiques qu'Horace appelle la musique l'*amie du temple*, et que Maxime de Tyr la nomma la *compagne des sacrifices*.

Cicéron met au nombre des formes de la poésie populaire romaine les *Neniæ*, hymnes que l'on chantait avec accompagnement de flûte dans les funérailles (1); car c'était, suivant Macrobe, une croyance répandue chez plusieurs nations que la douce harmonie de la musique invitait les âmes séparées de leur corps à remonter au ciel pour se réunir à leur principe éternel (2). Ces *Neniæ* étaient des chants particuliers aux Romains, et qui n'avaient aucun rapport avec les *Thrènes* et les élégies des Grecs. A Rome, surtout dans les premiers temps, comme l'observe Niebuhr, on ne tenait pas compte d'une molle douleur; on ne pleurait pas la mort, on l'honorait. C'étaient donc des chants de commémoration semblables à ceux que l'on chantait dans les festins. Peut-être même ces derniers étaient-ils les mêmes que ceux qui s'étaient fait entendre pour la première fois au jour de gloire du défunt. De la sorte, ajoute l'historien allemand, il se pourrait que, sans le savoir, nous fussions en possession de quelques uns de ces hymnes, bien que Cicéron en déplorât la perte (3). Les lois des Dix Tables, données 450 ans avant J.-C., consacrèrent cet usage en statuant que le nombre des joueurs de flûte, dans les funérailles, serait fixé à dix, et en ordonnant que les louanges des hommes honorables seraient prononcées en présence du peuple assemblé.

Les chansons converties en prose, qui sont appelées par nous histoire des rois de Rome, étaient de forme différente; elles étaient d'une grande étendue : les unes se présentaient comme un ensemble dans lequel il y avait de la suite; les autres n'avaient entre elles aucune liaison nécessaire. L'histoire de Romulus forme à elle seule une épopée, mais il ne put y avoir sur Numa que des chants fort courts (4).

Quelle que soit l'opinion des auteurs sur l'origine grecque ou étrusque de la musique régulière que l'on cultivait à Rome dans les temps de la république et sous les empereurs, et, pour le dire en passant, il paraît bien constaté aujourd'hui que la musique de l'Étrurie était grecque ainsi que ces vases, si recherchés aujourd'hui, appelés *vases étrusques;* on doit nécessairement distinguer de cette musique les chants héroïques des Romains, chants incontestablement latins, et qui étaient entièrement dans le génie de leurs vieilles traditions poétiques. Niebuhr affirme également que leurs flûtes étaient indigènes (5).

C'est particulièrement aux travaux des savants allemands que ce point intéressant de l'histoire de la musique doit ses éclaircissements les plus précieux. Après avoir reconnu que la plupart des auteurs qui ont le mieux étudié les anciens usages et les mœurs des Romains font souvent mention de vieilles chansons nationales qui racontaient les grandes actions des ancêtres et que l'on chantait dans les fêtes publiques ainsi qu'aux repas des nobles, Frédéric Schlegel ajoute : « C'était donc dans des chants héroïques,

(1) Periz. *Animadversiones historicæ*, Amsterd. 1685, in-8°.

(2) Gravissimus auctor in originibus dixit Cato, morem apud majores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes. *Tuscul.* lib. IV, 2.

(3) Assâ voce (aderant) in conviviis pueri modesti, ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant majorum, assâ voce et cum tibicinâ. Dans *Nonnius*, II. 70.

(4) Camenæ, musæ, quod canunt antiquorum laudes. *Festus, de verborum significatione* de Verrius Flanus, dont Festus fut l'abbréviateur.

(5) *Brut.* 18 et 19.

(6) *Histoire romaine* de Niebuhr, traduct. de M. de Golbéry, tome I, pp. 358, 364.

(7) *Ibid.*

(1) *Cic. de legib.* II, 24.

(2) Macrobii observatio est plurimarum gentium, vel regionum instituta sanxisse mortuos ad sepulturam cum cantu prosequi oportere, persuasione hâc, quâ post corpus ad originem dulcedinis musicæ, hoc est ad cœlum, animæ redire credantur. (*In somno Scip. lib.* 2, *cap.* 3). Cardinal Boua. *De diviná psalmodiâ, de cant. ecclesiast.* p. 433.

(3) *Histoire romaine* de Niebuhr, *ibid.*

(4) *Histoire romaine* de Niebuhr, *ibid.*

(5) *Histoire romaine* de Niebuhr, t. I, p. 198.

» historiques que se manifestaient les sentiments patrio-
» tiques et le génie poétique des Romains avant qu'ils fus-
» sent allés aux écoles des Grecs apprendre l'éloquence
» sophistique et s'initier aux secrets d'une poésie régulière,
» plus savante et sans contredit plus riche en ressources
» que la leur (1)! » Énumérant ensuite les divers sujets de ces chants antiques, l'écrivain signale 1° la naissance et la destinée fabuleuses de Romulus; 2° l'enlèvement des Sabines; 3° le combat des Horaces et des Curiaces; 4° l'orgueil des Tarquin; 5° le malheur et la mort de Lucrèce, la vengeance qu'en tira Brutus et l'affermissement de Rome qui en fut la suite; 6° la guerre merveilleuse de Porsenna; 7° la fermeté d'âme de Mucius Scévola, et 8° enfin, mais plus tard, le bannissement de Coriolan, sa lutte contre la patrie, et la victoire que la présence de sa mère et la pensée de Rome remportèrent sur ses ressentiments.

Comme on le voit, ces chants se concentraient entièrement sur la patrie, et devaient se confondre avec le genre historique par le mélange de merveilleux et de fabuleux qu'on y trouve. De plus, les Romains, tout-à-fait étrangers alors à la pompe, à la richesse de la versification grecque, chantaient ces aventures et ces histoires héroïques en vers simples appelés en Italie vers saturnins, à cause de l'antiquité de leur origine, et qui, à l'ornement de la rime près, différaient peu des vers alexandrins, encore irréguliers, dont se servaient au moyen âge toutes les nations de l'Europe (2).

Je viens de résumer, en employant souvent les expressions des auteurs que j'ai cités, les notions que j'ai pu recueillir sur l'ancienne musique des Romains, la seule véritablement romaine, la seule spontanée et capable d'inspirer un intérêt réel dans l'histoire musicale de ce peuple; et c'est pourtant cette partie dont les historiens de l'art ont le plus négligé de s'occuper. Ces notions, je le sais, sont loin d'être précises et satisfaisantes au point de vue d'une tonalité quelconque. Il n'est même pas permis d'espérer, en admettant, avec Niebuhr, la possibilité de la conservation de quelques uns de ces chants, de parvenir à les reconnaître à l'aide d'une notation ou de quelque système de signes. La notation latine conservée par Boèce n'a rapport, comme on sait, qu'à la musique grecque, et, alors même qu'elle pourrait être la clef d'un autre système musical, elle ne serait d'aucune utilité, les chants héroïques des Romains n'ayant jamais été écrits ni notés comme tous ceux qui ont constitué une tradition orale. Tous les moyens que l'on mettrait en œuvre dans ce but sembleraient donc illusoires et pleins d'incertitude. Mais l'essentiel est, et l'on ne saurait le contester, que ces notions, tout incomplètes qu'elles sont, établissent de la manière la plus évidente l'existence d'une musique, ou, si l'on veut, des éléments d'une musique nationale chez les Romains; que cette musique, ces chants populaires se sont perpétués long-temps parmi eux, de l'aveu de leurs hommes les plus éclairés, et qu'ils ont pu contribuer enfin, avec le système musical des Grecs, à former le chant d'église au IIIe et au IVe siècle (3). Quant à moi, je suis intimement porté à croire que ces chants n'ont pas entièrement péri, et cette opinion se change presque en conviction quand je vois avec quelle obstination et quelle inexplicable universalité se propagent depuis des siècles et se répandent parmi nous une multitude d'airs monotones, lesquels ne se recommandent par aucun mérite intrinsèque et ne sont consacrés par aucun sentiment patriotique, par aucun usage traditionnel.

Examinons maintenant les causes pour lesquelles, chez un peuple aussi développé et civilisé que l'était le peuple romain, cette musique nationale a été étouffée dans son germe.

Ces causes sont les mêmes et ne peuvent être que celles qui arrêtèrent les progrès des autres arts à Rome sans excepter la littérature. On peut dire que ces progrès furent, à certains égards, en raison inverse des conquêtes des Romains. Tant que la puissance de la nation fut concentrée dans la ville natale, sa civilisation tendit à revêtir une forme à elle, particulière, distinctive. Mais à mesure que l'empire s'étendit au dehors, les éléments de cette civilisation furent comprimés en quelque sorte, refoulés sur eux-mêmes, ou furent absorbés par les idées civilisatrices des peuples conquis. L'équilibre du monde veut que la puissance qui subjugue par la force matérielle soit elle-même à son tour subjuguée par la force morale. La conquête par les armes amène comme réaction nécessaire la conquête par les idées. Cela s'est vu chez les Gaulois, chez les Romains, chez les Barbares et dans le cours des temps modernes. Aussi fait-on remonter à la première époque glorieuse des Romains, l'époque où Rome fut délivrée par Camille des mains des Gaulois, ces chants héroïques dont Caton et Cicéron ont parlé et qu'Ennius et Tite-Live n'entendirent pas sans émotion. Les anciennes traditions des rois et des héros étaient assez rapprochées des âges merveilleux de Rome pour être encore vivement senties. Mais dès que les Romains se furent emparés de Tarente, de l'Italie, de la Sicile, de la Macédoine, de Carthage, de l'Espagne, de l'Achaïe, Rome cessa d'être la faible cité des commencements, l'alliée des Sabins, la petite nation restée dix ans campée sous les murs de Véies, comme jadis les Grecs devant Troie. Rome était la reine, la maîtresse de l'Occident, et elle marchait à la domination du monde entier (1). Mais alors aussi la Grèce dominait tout l'empire par sa langue, sa philosophie, ses usages, sa littérature, ses sciences, ses arts. La Grèce n'était plus une nation; son territoire était envahi, soumis, mais elle était aussi toute une civilisation qui envahit, qui soumit la nation victorieuse. Province romaine par le fait, elle était centre et métropole par l'idée. Rome chercha par tous les moyens à se soustraire à cette influence. Son orgueil échoua contre la force des choses. Le vieux Caton, le Romain par excellence, que son fanatisme pour la patrie rendit injuste et intolérant à l'égard des Grecs, eut beau faire bannir jusqu'aux médecins de la Grèce, qu'il représentait comme des imposteurs, il eut beau recommander à ses concitoyens les vieux usages du bon vieux temps; le sénat eut beau expulser deux fois les philosophes, les rhéteurs, les artistes grecs (2), une loi plus forte que celles du sénat, plus puissante que l'autorité de Caton, fit de Rome une nouvelle Athène. Quant aux musiciens, ils furent suc-

(1) *Histoire de la littérature*, traduct. de W. Duckett, t. I, p. 123, 126.

(2) *Ibid.*

(3) Nous avons sur ce point le témoignage de l'auteur du meilleur livre relatif au chant grégorien : « Toutes les églises dans les » temps de liberté, dit-il, admirent donc le chant pour célébrer » avec plus de pompe et de solennité les offices divins. On adopta les » différents modes de chant des anciens Grecs, et suivant leurs » principes et leurs méthodes. Ces Grecs, subjugués par les Romains, » avaient apporté tous les arts à Rome, où ils furent cultivés avec » zèle. Le chant ne fut point oublié, aussi serait-il aisé de prouver » que les Romains s'y appliquèrent, qu'à l'imitation des Grecs ils » cultivèrent le chant et *qu'ils ne négligèrent rien pour en faire un* » *usage agréable dans leur langue*. La religion fit usage de leurs » travaux et s'en servit pour l'usage divin. » *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé Grégorien*. Paris 1750, p. 24, chap. II.

(1) *Histoire de la littérature* de F. Schlegel, t. I. p. 127.

(2) *Ibid*, p. 114, 117.

cessivement protégés, bannis, rappelés par Auguste, Tibère, Caligula (1). L'édit par lequel le consul Émile Scaurus proscrivit les concerts de musique, l'an 114 avant J.-C., ne demeura pas long-temps en vigueur. Il était dans la destinée et la nature conquérante de ce peuple de ne pouvoir étendre au loin ses rapports politiques sans engloutir dans son sein toutes les richesses, toutes les lumières, toutes les erreurs, tous les vices et toutes les folies des autres contrées qui, malgré leurs résistances particulières, furent forcés de s'incorporer à lui. Ainsi l'Océan reçoit dans ses gouffres, avec les flots limpides du fleuve, les eaux fangeuses du torrent. La littérature de cette nation fut, quant à sa forme, une littérature d'emprunt et d'imitation, une plante exotique qui vécut en serre chaude où, par bonheur, elle poussa un magnifique jet. Sa musique, fut un art artificiel, cultivé à l'extérieur, mais sans jeter de racines dans le sol. La civilisation grecque dévora donc tout dans la civilisation romaine. Elle dévora tout, hormis un seul élément. Cet élément immense, tout-puissant, impérissable, fut l'amour de la patrie, l'idée toujours constante de Rome, de sa grandeur, de sa splendeur. Ce fut cet élément qui vivifia, chez les Romains, la littérature, la poésie, l'histoire, et ce fut aussi lui qui dut perpétuer ces traditions, ces chants patriotiques que les Romains purent bien oublier quelque temps pour les poésies régulières, sa vantes des Grecs, pour les beautés variées et magiques de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, mais dont les accents devaient se retrouver dans les joies de l'enfance et dans les souvenirs de la vieillesse.

Joseph D'ORTIGUE.

Correspondance.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

Je puis dire, monsieur, que depuis ma dernière lettre je suis tombé de Charybde en Scylla, c'est-à-dire du Berry dans le Nivernais. Il est impossible, en effet, d'imaginer un pays plus complétement nul que ce dernier sous le rapport musical. Le thermomètre de l'art y est toujours au-dessous de zéro, et la patrie de Gui-Coquille et de M. Dupin ne me paraît pas devoir s'illustrer par son culte pour la musique.

A Nevers, par exemple, ville assez considérable et assez active, il n'y a pas un seul cours gratuit dans les écoles publiques. On a eu beau faire des lois et des arrêtés pour prescrire l'étude de la musique; toutes ces dispositions sont aussi inconnues à Nevers qu'en Chine. Il ne s'est pas trouvé dans cette ville un seul homme qui eût le courage de faire quelques essais. M. Chapuys, organiste de la cathédrale, artiste assez instruit d'ailleurs, mais qui m'a paru tout-à-fait découragé, aurait pu et pourrait encore aujourd'hui fonder un enseignement musical.

Il y a peut-être à Nevers des pianistes habiles, d'agréables chanteurs de romances; quelqu'un y excelle sans doute sur le basson ou sur la clarinette; j'aurais pu y rencontrer quelque virtuose sur la guitare ou sur le flageolet. Je n'ai cherché ni les uns ni les autres, je vous l'avoue. Une seule pensée me préoccupe, un seul désir m'anime dans les excursions artistiques que j'ai entreprises à votre sollicitation, c'est le progrès et la propagation de la musique par l'enseignement du chant dans toutes les écoles. Sans ce moyen il n'y a pas de salut pour l'art en France. Proclamons cette vérité tous les jours, afin de convaincre ceux qui ont charge d'âmes sous le rapport de l'éducation et de l'enseignement.

Avant de quitter Nevers je veux vous dénoncer un acte de vandalisme qui a été commis sur l'orgue de la cathédrale. La réparation de cet instrument a été confiée à un menuisier de la ville; je vous laisse à penser ce qui est advenu. Et à ce sujet je vous dirai que ce n'est pas seulement à Nevers que j'ai eu occasion de remarquer et de déplorer de tels faits. La plupart de nos belles orgues, les ouvrages admirables des dom Bedos, des Isnard, des Lépine, des Dallery, des Clicquot ont été mutilés par des ouvriers ignorants. Si, pendant les tempêtes révolutionnaires on a porté une main sacrilége sur ces merveilleux produits de l'art, soyez persuadé qu'on a encore fait moins de ravages que le clergé n'en a laissé commettre par les charlatans qui parcourent nos provinces en se disant facteurs d'orgues. Les organistes sont bien en pareil cas aussi coupables que le clergé, ils sont responsables du trésor qui leur est confié, et s'ils comprenaient la grandeur et la dignité de leur art, ils empêcheraient de telles mutilations. Malheureusement ces artistes sont en général aussi incapables qu'insouciants, et sauf de rares exceptions que je signalerai toujours avec empressement, les organistes français sont dépourvus de goût et de talent.

Je ne veux pas qu'on m'accuse d'être *laudator temporis acti*, de mal juger mon époque sous le rapport des progrès de l'art musical, de nier le bien qui a été fait, les résultats qui ont été obtenus; je ne puis m'empêcher cependant de chercher dans des documents exacts la statistique de la musique au XVIIIe siècle par exemple. Et je trouve alors des maîtrises dans toutes les cathédrales, des compositeurs distingués dans la plupart des grandes villes, des organistes habiles, des orgues admirables, tandis qu'aujourd'hui les maîtrises n'existent plus, les compositeurs distingués sont très rares en province; les organistes ont cédé presque partout la place à des pianistes sans talent, et les orgues ont été détruites par ceux-là mêmes qui étaient chargés de les conserver.

Comme je vous l'ai dit, il est possible qu'il y ait dans le Nivernais quelque virtuose sur le piano ou sur tout autre instrument. Il est certain en revanche que la musique n'y est pas enseignée au peuple et que les artistes n'y sont pas encouragés.

C'est à peu de distance de Nevers qu'habite une dame aussi distinguée par son rang que par ses connaissances élevées en musique; je suis peut-être indiscret en nommant ici madame la baronne de Maistre. Mais nous ne sommes plus, Dieu merci, au temps où on rougissait d'être artiste quand on occupait certaines positions sociales, et puis le génie des arts s'associe si rarement à la fortune ou à l'aristocratie qu'il faut bien mentionner ce fait exceptionnel.

J'ai fait aussi une excursion de quelques heures à Moulins. Voici en peu de mots ce que je puis vous apprendre: On enseigne la musique à l'école primaire supérieure, dirigée par M. Guyot; on y suit la méthode de M. Wilhem, et on compte avec raison sur de bons et prochains résultats. Je ne sais pas autre chose, si ce n'est qu'on ne joue guère à Moulins que de médiocres ou mauvais morceaux; qu'il y a quelques artistes assez habiles; que trois ou quatre mauvais chantres vociferent tous les jours le plain-chant dans une église fort laide qui sert de cathédrale; enfin qu'il manque à cette ville, comme à beaucoup d'autres, un homme zélé, instruit, dévoué, actif, intelligent et courageux, qui se consacre tout entier à cette belle et noble entreprise de la régénération de la musique.

(1) *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, de M. Fétis, p. 124.

Voilà l'état de l'art dans ce pays; je ne sais si je serai plus heureux dans d'autres contrées; j'ai lieu de l'espérer, à en juger par une *statistique musicale* de Bordeaux que vous avez insérée dans la *Gazette musicale*. Je ne manquerai pas d'aller à Bordeaux, moins pour constater l'exactitude des renseignements qui vous ont été adressés, que pour faire connaissance, si c'est possible, avec l'amateur instruit et spirituel qui les a recueillis.

UN TOURISTE.

CINQUIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Je serai très laconique cette fois, car je ne saurais, je l'avoue, rien trouver de nouveau à dire sur la symphonie héroïque, ni sur la scène des Scythes d'*Iphigénie en Tauride*, qui pour l'immense majorité des auditeurs comme pour moi composaient la partie essentielle du programme. Il faut pourtant dire des autres morceaux : 1° que les fragments du *Jugement dernier* de Schneider contiennent de belles choses qui ont été bien accueillies et bien rendues; 2° que M. Kocken a exécuté avec un talent fort remarquable un air varié de basson presque aussi ennuyeux qu'un solo de flûte. M. Kocken a du style et joue juste, chose peu commune et plus difficile qu'on ne pense, le basson, de tous les instruments à vent, étant celui qui laisse encore le plus à désirer sous ce rapport. Cependant, grâce à quelques améliorations apportées dans sa fabrication par M. Adler, le nombre des notes fausses a diminué, et le volume des sons a augmenté dans plus d'un tiers de l'étendue de l'instrument. Aussi les nouveaux bassons de M. Adler ont-ils été adoptés avec empressement par plusieurs artistes distingués, tels que MM. Testard et Kocken de l'Opéra, et M. Marzoli, premier basson du Théâtre-Italien.

La symphonie héroïque est une de celles de Beethoven que le public paraît le moins bien comprendre. A l'exception de la marche funèbre, qui fait naître toujours de vives émotions, le finale, le scherzo, et surtout le premier morceau (le plus beau à mon avis), passent comme des choses d'un mérite presque ordinaire. La couleur sombre du style et la finesse de certaines nuances font sans doute que la plus grande partie de l'auditoire ne peut suivre la pensée de l'auteur dans ses merveilleux développements. Peut-être aussi que je me trompe tout-à-fait sur la nature des impressions du public; car les applaudissements, on le sait, ne prouvent pas grand'chose. Après l'*oratorio* de Schneider, on a entendu une ouverture de M. Deldevèz, très jeune artiste, qui mérite plus que le premier prix de composition pour lequel il concourt à l'Institut en ce moment. Cette ouverture ferait honneur à bien des maîtres renommés; et en exprimant cette opinion, nous n'allons point au-delà, mais nous restons au contraire en-deçà de notre pensée. C'est de la musique très élevée, très énergique, très brillante, écrite avec une verve continue, avec clarté, et une connaissance parfaite des ressources de l'instrumentation que l'auteur a employés avec tact et intelligence sans en abuser jamais. En vérité, n'est-ce pas atroce de songer qu'un compositeur de cette force, qui manie l'orchestre avec cette aisance savante, qui sait si bien se tenir en garde contre le faux et le clinquant du style, qui ne semble pas même se douter qu'il existe des ponts-neufs, n'est-ce pas une pitié que ce jeune homme soit obligé, pour obtenir le prix, d'écrire une cantate avec orchestre, qui sera *exécutée sur un piano* et *jugée* à la pluralité des voix par des graveurs, des architectes, des peintres et des statuaires? Que pourrait-on citer dans l'histoire de l'art de plus monstrueux qu'une pareille absurdité? Les étrangers ne veulent pas le croire; en France, dans un siècle, quand le règlement de l'Institut aura été réformé, on ne croira pas non plus qu'on ait pu insulter à ce point le bon sens. Mais cela est, et cela sera long-temps encore, malheureusement.

Après la belle ouverture de M. Deldevèz est venue la scène d'*Iphigénie en Tauride*, dans laquelle Massol a chanté avec sa chaleur ordinaire le rôle du roi. Ah! cette fois il faut applaudir le public; car *je conviens*, comme dit le soldat de M. de Balzac en parlant de l'accueil fait à Napoléon à son retour de l'île d'Elbe, *que l'enthousiasme pour cette merveille des siècles a été solide, et j'ai été particulièrement satisfait de voir que l'on pleurait de joie rien que d'en parler*. Un cri de *bis* à faire tomber la salle a mis M. Habeneck dans un assez grand embarras. Massol venait de se trouver mal, il était impossible de songer à lui faire redire ses récitatifs et son air; cependant le parterre criait toujours, et pour trancher la difficulté, après bien des pourparlers entre les choristes, l'orchestre et leur habile chef, on a recommencé les chœurs et les airs de danse, dont les tonalités très voisines permettaient de les enchaîner ainsi *ex abrupto*. Après cela, je ne vous dirai pas ce que je pense de la symphonie de Haydn qui terminait la séance; à l'exemple de beaucoup d'autres gluckistes que les chants des Scythes avaient mis dans un état assez ridicule, je m'étais permis d'aller prendre l'air pour me calmer un peu, et la symphonie de Haydn finissait précisément à l'instant où j'allais rentrer dans la salle, si toutefois j'avais bien formellement l'intention d'y rentrer, ce que je n'ose assurer en conscience.

H. BERLIOZ.

*** Nous apprenons à l'instant la mort de la célèbre harpiste de S. M. la reine des Belges, madame Feuillet-Dumus. Son service aura lieu aujourd'hui à neuf heures du matin à l'église Saint-Roch. Nous reviendrons dans un article spécial sur cette jeune artiste qui occupait depuis quelques années une des premières places parmi les virtuoses sur son instrument.

Nouvelles.

*** Par extraordinaire, aujourd'hui dimanche 17, l'Opéra donnera *le Diable boiteux*, ballet attendu depuis long-temps par le public. Mademoiselle Fanny Elssler remplira le rôle de Florinde, dansera la *Cachucha* et un pas de deux avec mademoiselle Thérese Elssler. Le spectacle commencera par le premier acte de *Benvenuto Cellini*, musique de Berlioz. Demain lundi, *Guillaume Tell*, M. Duprez remplira le rôle d'Arnold.

*** *Le lac des Fées* ne sera représenté qu'après la semaine sainte. M. Auber n'a pas encore terminé la partition. On a calculé que ce célèbre auteur a déjà composé soixante-douze actes, qui presque tous ont obtenu du succès.

*** M. Scribe vient de donner à l'Opéra une petite pièce charmante en un acte, qui sera mise en musique par M. Marliani.

*** *Théâtre-Italien.* — Lundi, 18 mars, bénéfice de M. Ivanoff. Le spectacle sera composé du deuxième acte de *la Donna del Lago*, et de *l'Elisir d'Amore*. Tous les artistes italiens se feront entendre dans cette soirée.

*** D'ici à quinze jours nous verrons à l'Opéra-Comique : *les Treize*, opéra en trois actes de Halevy. Les principaux rôles seront remplis par Chollet et madame Jenny Colon. Quelques semaines plus tard, le même théâtre donnera *le Drapier*, opéra en trois actes du même auteur, écrit pour madame Damoreau.

*** On n'a jamais entendu à Paris mademoiselle Clara Wiek qui exécutera plusieurs morceaux dans la matinée de musique de chambre offerte jeudi prochain aux abonnés de *la Gazette musicale*. L'Allemagne musicale a salué dans cette jeune pianiste un des premiers talents de l'époque, et nous sommes certains que les artistes de Paris l'accueilleront avec le même enthousiasme.

*** On exécutera à Pâques, à la cathédrale, une messe d'un amateur, M. Bosnier, dont on dit beaucoup de bien. A Saint-Eustache on entendra la grande messe de M. Elwart.

*** Nous avons entendu, dans le beau concert qu'a donné M. Alard, le mardi 12 mars, chez M. Petzold, des variations sur la flûte exécutées avec un rare talent par M. Dorus. Ces variations, écrites sur un air tyrolien que mademoiselle Sontag avait mis fort en vogue, ont été composées par M. Bohm, le célèbre facteur allemand, à qui le monde musical est redevable de l'instrument qui porte son nom et dont M. Dorus nous a fourni une nouvelle occasion d'admirer le mécanisme si parfait.

M. Dorus est un de ces artistes dont la modestie égale le mérite et que le public apprécie tous les jours davantage. Il a rendu les variations sur l'air tyrolien, d'une difficulté incroyable, avec une netteté, une agilité, une grâce qu'on ne peut comparer qu'à la légèreté et à la délicatesse que sa charmante sœur, madame Dorus-Gras, déploie à la scène dans les rôles qui ont élevé si haut sa réputation. Ces deux talents sont frères, et cette parenté est telle que, lorsqu'on entend la cantatrice, on songe involontairement aux sons pleins de douceur du virtuose, de même que les accents de celui-ci rappellent les roulades hardies et perlées d'*Alice* et de *Tereza*. Le grand effet que M. Dorus a produit sur l'auditoire qui se pressait l'autre jour dans les salons de M. Petzold nous fait un devoir de consigner ici le brillant succès que cet artiste a obtenu, succès qui, nous assure-t-on, lui en promet un plus éclatant dans un des prochains concerts du Conservatoire.

*** Le concert de M. Ghys aura lieu le 20 mars; il y exécutera un concerto, l'allegro de Panofka et *le Romantique*.

*** Dimanche 24 mars, le concert de MM. Antoine et Charles de Kontski, aura lieu dans les salons de M. Erard, rue du Mail, 13. Partie vocale : madame Wideman, mademoiselle Drouard, mademoiselle Merty, MM. Geraldy, Ricciardi, Maffet. Partie instrumentale : mademoiselle Jourdan, MM. Antoine de Kontski, et Charles de Kontski.

*** La célèbre pianiste allemande, mademoiselle Clara Wiek, donnera son concert le 9 avril dans les salons de M. Erard. Nous donnerons le programme.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Metz.* — *Le Brasseur de Preston* a obtenu un grand succès.

*** *Besançon.* — Mademoiselle Lucy Laurens, élève de Ponchard, a donné samedi 16 février un concert dans la salle d'honneur de l'Hôtel-de-Ville. L'air du *Domino noir*, chanté par la bénéficiaire, a fait apprécier cette expression délicate, cette netteté de diction qui distinguent son professeur à un si haut degré. Dans la grande scène de *Robin des Bois*, la jeune cantatrice nous a prouvé qu'elle possédait une étendue de voix extraordinaire, et qu'elle réunissait à ce don de la nature une pureté remarquable dans les notes aiguës, véritable écueil des voix médiocres. C'est surtout dans la cavatine de *la Norma*, *Casta Diva*, que mademoiselle Lucy Laurens a développé une vocalisation brillante qu'elle n'a pu obtenir que par de longues études. Plusieurs morceaux de musique vocale et instrumentale sont venus varier le programme, et ont puissamment contribué au charme de la soirée. Nous citerons spécialement le solo de piano exécuté par M. Roneaglio fils. La grande fantaisie de Mereaux sur *la Juive*, qu'il avait choisie, a été rendue par lui avec beaucoup d'âme et d'énergie, et lui a fourni l'occasion de démontrer qu'il était non seulement bon musicien, mais encore qu'il avait acquis une grande habileté d'exécution.

*** *Bourges.* — Un concert donné par M. Darondeau, qui jouit d'une haute considération dans cette ville, avait attiré une affluence considérable d'auditeurs. L'ouverture de *la Muette* et une symphonie ont été assez mal exécutées parce que les amateurs ou artistes qui font partie de l'orchestre sont, là comme ailleurs, paresseux et négligents au point de ne pas faire les répétitions nécessaires. Quelques morceaux de chant ont rempli le programme et ont fait grand plaisir. Plusieurs élèves de M. Darondeau, et M. Douvré (d'Orléans) ont surtout été très applaudis.

*** *Bordeaux.* — La *Somnambula* de Bellini traduite en français, a complétement réussi au grand théâtre.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — Madame Albertazzi ne chantera pas cette année au Queen's-Théâtre; elle a accepté un magnifique engagement qui lui était offert par M. Bunn, le directeur de Drury-Lane : 500 liv. sterl. et une représentation à bénéfice sont promis pour deux mois à la belle cantatrice, Balfe, le compositeur anglais, termine un ouvrage destiné à faire valoir toutes les qualités de mademoiselle Albertazzi qui jouera, en attendant, *la Cenerentola*, *Don Juan*, *Catherine Gray* et *the Maid of Paleseau*.

*** *Londres.* — Le public ne ressentira pas moins de surprise que d'indignation en apprenant les détails qui viennent de nous être communiqués. Un parent de M. Oxberry, artiste dramatique, entendit hier, en passant dans la rue, deux matelots qui s'entretenaient en termes très violents au sujet de madame Vestris. Pendant qu'il suivait avec la plus grande attention tous les mouvements de ces deux hommes, il s'aperçut qu'un d'eux tirait une lettre de sa poche. M. Oxberry crut devoir la lui arracher et la porter immédiatement à M. Charles Mathews, au théâtre Olympique. Cette lettre était adressée à un M. Jackson, et contenait la révélation d'un complot diabolique ourdi contre la vie de madame Vestris. Elle était signalée par deux personnes qui se réjouissaient d'avance de « la défigurer pour toujours, et de lui arracher les yeux, pour avoir osé mal parler de leur pays, » et elle se terminait en annonçant que le paquet qui devait accomplir leur vengeance lui serait porté le lendemain matin par la compagnie des distributions à domicile. Cette lettre fut montrée à sir Frédéric Roe, qui prétendit, ainsi que quelques autres personnes, que c'était une mauvaise plaisanterie; mais ce matin, au moment où madame Vestris arrivait au théâtre, elle trouva précisément un paquet à son adresse qui avait été apporté par un agent de la compagnie dont il était fait mention dans la lettre. Ce paquet fut porté à sir Frédéric Roe; l'enveloppe en fut défaite avec beaucoup de précaution, et l'on trouva qu'elle recouvrait une petite boîte en acajou avec diverses inscriptions, telles que *de la part d'un ami*. — *Ouvrez vous-même*. — *Ce côté de la boîte doit être tenu en dessus*, etc. La boîte fut rapportée au théâtre, où un officier de police de Bow Street (après s'être mis à l'abri des effets d'une explosion), en brisa le couvercle inférieur au moyen d'une pince de fer. Le secret fut alors expliqué : si le couvercle eût été enlevé par le haut, une affreuse mutilation, la mort peut-être, en aurait été la suite. Cette machine infernale est, dit-on, très ingénieusement construite; elle contient des mèches préparées, des cordons, du papier fulminant et un paquet de poudre; le tout arrangé de manière à produire une explosion des plus terribles, si le complot n'eût pas été miraculeusement découvert.

Hier, pendant la soirée, il a été affiché à la porte du théâtre Olympique et dans les lieux voisins une pancarte au nom de la police qui promet 100 liv. sterl. de récompense pour la découverte des auteurs de la machine infernale destinée contre madame Vestris. 20 liv. sterl. seront données à quiconque mettra la police sur la voie de cette découverte; 80 liv. sterl. seront ajoutées dans le cas où les prévenus seront condamnés.

*** *Prague.* — Depuis presque trois semaines on joue tous les soirs sur le Théâtre-Royal-Allemand de notre ville un opéra nouveau qui ne cesse d'attirer la foule; c'est *la Visite à Saint-Cyr*, imitation d'une pièce française par M. Bauerenfeld, et dont la musique est le premier essai, dans ce genre, d'un jeune compositeur de Vienne, M. Joseph Théodore Dessauer, qui s'est entièrement formé d'après l'école française. L'immense succès de cet opéra, dont le style et la manière rappellent ceux de Mehul et de Cherubini, a décidé l'administration du Théâtre-Impérial de l'Opéra allemand à le mettre en scène, et la direction du Théâtre-Royal de Dresde à le choisir pour être représenté à l'occasion du prochain anniversaire de la naissance du roi de Saxe, qui tombera le 18 mai de cette année. La partition d'orchestre et une partition de piano de *la Visite à Saint-Cyr* (cette dernière par M. Heffmeinster) ont déjà paru chez Breitkopf et Haertel, à Leipzick.

*** *Dusseldorff.* — Comme nous l'avons déjà annoncé, la grande fête musicale aura lieu cette année ici sous la direction de M. Mendelsohn. Les principaux ouvrages qui seront exécutés sont : *le Messie de Haendel*, *la Symphonie héroïque* de Beethoven, et un *Psaume* de Mendelsohn.

*** *Presbourg.* — On répète en ce moment *les Huguenots*, de Meyerbeer, qui seront représentés sous le titre : *les Gibellins à Pise*.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Ouvrages élémentaires,

PUBLIÉS PAR MAURICE SCHLESINGER, 97, RUE RICHELIEU.

SOLFÉGES PROGRESSIFS

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

Précédés de la Musique; ouvrage qui présente aux élèves les éléments de l'art musical, dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué,

PAR

F. FETIS.

Prix net : 15 fr.

ÉTUDES

DE BEETHOVEN,

TRAITÉ D'HARMONIE ET DE COMPOSITION,

Traduit de l'allemand, et accompagné de notes critiques, d'une préface et de la vie de BEETHOVEN,

PAR

F. FETIS.

2 vol. in-8°, cartonnés, prix net : 30 fr.

Traité d'accompagnement

DE LA

PARTITION

SUR LE PIANO,

par

F. FÉTIS.

Prix net : 7 fr. 50 c.

Méthode complète

POUR PARVENIR EN PEU DE TEMPS SANS MAITRE

A PINCER DE LA

GUITARE,

PAR LES MOYENS LES PLUS SIMPLES ET LES PLUS FACILES,

par

A.-H. VARLET;

Suivie de 14 petits morceaux, 8 préludes, et de *dolce e utile*, grand recueil progressif, contenant 15 petits morceaux, 3 grandes valses, 3 rondos, 3 thèmes variés et 1 caprice,

PAR

C. CARULLI.

Prix net : 9 fr.

GRANDE

Méthode de Flûte,

COMPOSÉE ET RÉDIGÉE

par

L. DROUET.

Prix net : 15 fr.

CENT ÉTUDES POUR LA FLUTE,

Composés pour assurer les progrès de ceux qui désirent se perfectionner sur cet instrument, avec les endroits marqués pour la respiration; des observations sur la manière d'attaquer et de faire cesser un ton; des remarques sur les différentes articulations, etc., etc.;

PAR

LOUIS DROUET.

4 parties, chaque : net 10 fr.

TRAITÉ

DE

CHANT EN CHOEUR,

A l'usage des Églises, des Théâtres et des Sociétés de concert, des professeurs d'Institutions de jeunes personnes et de jeunes gens, des maîtres d'écoles, etc.;

par

F. FÉTIS.

Prix net : 12 fr.

MANUEL

DES

PRINCIPES DE MUSIQUE,

A l'usage des Professeurs, des Élèves et de toutes les Écoles de musique, particulièrement des *Écoles primaires.*

PAR

F. FETIS.

Prix net : 5 fr.

6e Année. Jeudi 21 Mars 1839. N° 12.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire) BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut) JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Mort d'Adolphe Nourrit, par Morel. — *Anecdotes musicales*, par J. Benricordo. — Lettre au prince de ***. — Nouvelles. — Annonces.

La troisième matinée musicale offerte aux abonnés de *la Gazette Musicale* aura lieu aujourd'hui, 21 mars, à deux heures, dans les salons de M. Érard, rue du Mail, 13. Voici le programme :

1° Treizième quatuor de Beethoven pour 2 violons, alto et basse, exécutés par MM. Tilmant frères, Lenepveu et Placet.

2° Caprice de Thalberg pour le piano, exécuté par mademoiselle Clara Wieck.

3° Duo de *Mosca*, chanté par madame Dorus-Gras et M. Lablache;

4° *Adieux à la mer*, paroles de Lamartine, musique de Rosenhain, composé pour madame Dorus-Gras.

5° Trois morceaux caractéristiques pour le piano, exécutés par mademoiselle Clara Wieck;

N° 1. *La bénédiction des larmes*, de Schubert, transcrit pour le piano par Listz;

N° 2. *Le Sabbat*, impromptu par Clara Wieck;

N° 3. *Andante* et *allegro*, d'Adolphe Henselt;

6° Air de *Nina*, chanté par madame Alberti, prima donna du Théâtre-Royal de Madrid;

7° Trio des Masques, de *Don Juan*, chanté par mesdames Dorus-Gras, Alberti, et M. Wartel;

8° Quatuor de Mozart, pour deux violons, alto et basse, exécuté par MM. Tilmant, Lenepveu et Placet.

MORT D'ADOLPHE NOURRIT.

Toutes les fois que la mort enlève avant le temps une intelligence supérieure, un de ces artistes éminents qu'un talent hors ligne a voués à l'admiration générale, dont le nom consacré par la gloire éveille dans tous les cœurs d'ardentes sympathies, on se sent douloureusement froissé, on est près de se laisser aller à une affliction aussi vive et aussi profonde, que si chacun avait perdu un ami, un frère. Ne sont-ils pas, en effet, en quelque sorte des amis, des frères pour tous, ceux dont les facultés puissantes savaient exciter en nous les plus douces émotions, faire vibrer à leur gré toutes les fibres de notre âme? Aussi voyez comme on les pleure, ces morts illustres! comme on entoure leurs tombes de respects et d'hommages pieux! comme chacun en porte le deuil dans le cœur! Voyez comme les pertes qu'a faites sur ces derniers temps l'art musical, celui de tous qui a été le plus cruellement frappé, ont été amèrement déplorées! Songez aux regrets universels qu'ont laissés Weber, Hérold, Bellini, tous trois tombés dans la force de l'âge, lorsqu'ils auraient pu long-temps encore soutenir l'éclat des trois écoles rivales qui ne peuvent se consoler d'être veuves de leur talent; et la grande cantatrice moderne, la divine Malibran, tout le monde civilisé ne s'est-il pas ému au bruit de sa mort? n'a-t-elle pas été pleurée comme autrefois l'on pleurait les reines dans les temps antiques?

Mais pourra-t-il jamais y avoir assez de deuil et de regrets, lorsqu'à la douleur de la perte, vient se joindre celle des circonstances cruelles qui l'accompagnent; lorsque cette mort, au lieu d'arriver par le cours naturel des choses, arrive d'une manière violente; lorsque c'est l'artiste lui-même qui met fin à ses jours, qui, froissé, découragé, rongé par une peine secrète, peine de cœur ou d'amour-propre, n'importe, cherche un refuge contre ses maux dans le suicide!

Tel est aujourd'hui l'affreux malheur que nous avons à déplorer ! Dans cette funèbre liste des suicides illustres, c'est la poésie qui a fourni les premiers noms, Chatterton et Malfilâtre ; puis la peinture y a inscrit Gros et Léopold Robert ; et maintenant c'est au tour de la musique d'y inscrire ADOLPHE NOURRIT !

Etait-ce donc ainsi qu'il devait finir ! était-ce donc là que devaient aboutir tant de brillantes qualités, qualités de l'artiste et de l'homme privé, de l'esprit et du cœur, quinze années d'une carrière brillante de succès, d'une estime générale, d'une faveur si bien méritée, si constamment soutenue, tant de travaux et tant de gloire ! Et tout cela n'a pas empêché Nourrit de se laisser vaincre par le découragement ; et cet homme dont l'existence devait sembler à tous digne d'envie, que l'on devait croire heureux de tous les bonheurs, bonheur d'artiste, bonheur de fils, d'époux et de père, bonheur d'ami, car que d'amitiés il avait su se concilier sincères et ardentes ! cet homme a violemment rejeté la vie comme un pesant fardeau ! Oh ! c'est affreux à penser !

Combien surtout devons-nous regretter cette mort cruelle, s'il est vrai, ainsi qu'on l'assure, que ce soit la douleur d'être éloigné de la France, de Paris, du théâtre de ses premiers succès, qui ait inspiré à Nourrit sa fatale résolution ! Nourrit n'était pas heureux à Naples ; malgré les applaudissements que lui prodiguait le public napolitain si enthousiaste, il songeait toujours à tout ce qu'il lui avait fallu quitter, et lorsqu'un coup de sifflet injuste est venu le frapper sur cette terre étrangère, lui, Nourrit, le grand artiste, qui n'avait jamais connu du public que ses applaudissements et ses bravos, cette cause, bien que si légère, puisque ce coup de sifflet fut si énergiquement réprimé par le reste du public, a suffi pour le déterminer à mettre à exécution son projet de suicide. Nourrit rentré chez lui, le désespoir dans le cœur, passa une partie de la nuit à arranger ses affaires, fit son testament, écrivit deux lettres, et puis se précipita par une fenêtre du troisième étage dans la cour de l'hôtel Barbaja. La chute fut horrible ! Nourrit a dû mourir sur le coup, et c'est sa femme qui, la première, a aperçu le cadavre fracassé, gisant sur les dalles de la cour, sa femme enceinte de son septième enfant ! Qu'on juge de sa douleur !

La mort de Nourrit est une perte immense pour l'art. Dans toute la force de l'âge, il avait encore devant lui une brillante carrière à parcourir. Nourrit, né en 1800, n'avait que trente-huit ans quand il est mort. Il n'était pas d'abord destiné au théâtre ; son père ne comptait nullement trouver en lui l'héritier de son talent et de sa gloire, et il avait fait entrer le jeune Adolphe dans une maison de banque, disant qu'il n'avait pas assez de moyens pour devenir un chanteur, et que d'ailleurs le théâtre, quelque succès qu'on y obtint, n'offrait qu'amertume et dégoût à ceux qui s'y livraient. Des deux parties de cette triste prophétie, Adolphe Nourrit eut bientôt glorieusement démenti la première ; pendant long-temps aussi l'on put croire qu'il en serait de même pour la seconde ; mais, hélas ! elle vient d'être bien cruellement réalisée. Nourrit a débuté en 1821 par le rôle de Pylade d'*Iphigénie en Tauride*. Après avoir si heureusement commencé sa carrière dans la grande musique de Gluck et de Spontini, après avoir brillé quelque temps à côté de son père, avec lequel il joua, en 1824, *les Deux Salem*, Nourrit a vu sa réputation grandir, ses succès augmenter à mesure que de nouveaux ouvrages, composés pour lui, lui ont fourni l'occasion de déployer son talent sous toutes ses faces.

Le talent de Nourrit, basé sur une heureuse organisation et une intelligence profonde, pouvait se prêter avec succès à tous les genres. Rossini, Aubert, Meyerber et Halevy ont trouvé en lui un habile interprète, et bien certainement ces hommes éminents regretteront vivement l'homme qui avait su si bien comprendre et exprimer toutes leurs intentions. Nourrit avait cela d'admirable, que son talent, dans lequel peut-être on n'aurait pas pu reconnaître une de ces qualités extraordinaires qui quelquefois ne brillent d'un éclat si vif qu'aux dépens des autres, présentait toujours l'ensemble le plus parfait. On a dit que Nourrit n'était pas assez musicien ; nous ne savons pas jusqu'à quel point ce reproche était fondé ; mais en tous cas, si l'éducation lui manquait, il la compensait par le sentiment, et on pourrait lui appliquer ce que Bonaparte disait de Garat, à qui l'on contestait aussi le titre de musicien : *Cet homme-là, c'est la musique*. On a dit qu'il n'avait pas assez de voix ; mais cette voix, qui, il est vrai, au premier abord ne semblait rien offrir d'étonnant, ne savait-elle pas se prêter habilement à toutes les expressions, à toutes les nuances du chant ? Y a-t-il jamais eu une situation, si dramatique, si violente qu'elle soit, qui l'ait trouvée insuffisante ? Dans les morceaux d'énergie, cette voix acquérait un degré de force et de puissance extraordinaire, et dominait tout l'orchestre et les chœurs. On peut se rappeler l'effet immense qu'elle produisait dans la strette du trio de *Guillaume Tell*, dans celle du trio de *la Juive*, dans le septuor des *Huguenots*.

Les succès dramatiques de Nourrit ne sont pas ses seuls titres à la gloire musicale. Ne lui devons-nous pas aussi d'avoir, avec ce profond sentiment des belles choses qui le distinguait, le premier fait connaître et aimer en France les mélodies de Schubert ? Comme cette musique si intime, si mélancolique, allait bien à sa vive sensibilité, à sa nature si facilement impressionnable ! Avec quelle passion il chantait *Sois mes amours toujours*, et dans les *Astres*, quelle expression de grandeur et de foi religieuse ! Oh ! l'homme qui chantait avec de tels accents ce bel hymne, cette prière sublime, n'aurait pas dû mourir ainsi !

Mais ce n'était pas tout que d'être musicien, chanteur et acteur consommé, Nourrit était encore littérateur, poëte, et même philosophe. On sait que c'est lui qui a fait pour mademoiselle Taglioni le scenario de la *Sylphide*, et on prétend que ce charmant ballet n'est pas le seul auquel il ait travaillé. Il a traduit lui-même quelques unes des mélodies de Schubert, et sur ses derniers temps il a fait à Naples des paroles de romances ou de petites scènes que Donizetti a mises en musique. Ce maître avait également la plus profonde estime pour le talent de Nourrit, et l'on dit que l'interdiction par la censure napolitaine contre l'opéra de *Polyeucte* est une des causes qui sont venues encore aggraver cet état de mélancolie noire dans lequel Nourrit était tombé depuis qu'il avait quitté Paris.

Nous le répétons, la mort de Nourrit est une perte immense pour l'art musical auquel il aurait pu rendre encore de grands services. Aussi laissera-t-il un souvenir durable, sera-t-il du nombre des artistes dont le nom passe à la postérité. Puisse cette idée apporter quelque soulagement à la douleur de ceux qui le pleurent, et que le souvenir de sa fin déplorable soit pour nous un enseignement ! Ne nous rendons plus coupables d'une indifférence même apparente pour ceux de nos compatriotes sur lesquels la nature a imprimé le sceau du talent. Retenons-les parmi nous, faisons-leur une existence si belle qu'ils ne soient pas tentés d'en aller chercher une autre ailleurs, et ne les laissons pas partir pour cette terre d'Italie dont le ciel peut bien être clément à nos malades, mais qui nous tue nos grands artistes, qui nous doit Léopold Robert et Adolphe Nourrit.

AUGUSTE MOREL.

ANECDOTES MUSICALES.

I.

Ferrari. — Sa jeunesse. — Le Tyrol. — Les pianos de bois blanc. — Un opéra dans le Tyrol. — Conversation de Paestello.

On pourrait nourrir de piquantes anecdotes sur les musiciens un livre plein de charme et d'intérêt : la vie errante de ces artistes, leurs habitudes excentriques la naïveté de leurs enthousiasmes pendant les dix derniers siècles, la singularité de leurs goûts et de leurs coutumes; ces longs cheveux incultes tombant sur un habit noir râpé, leur jabot traditionnel mieux fourni de tabac que leur nez, leurs larges manchettes plissées débordant sur les doigts; quels tableaux amusants, quelles descriptions dignes de la plume d'Hoffmann!

Dans ces derniers temps, l'un de ces compositeurs qui plaisent et qu'on oublie, talents d'un jour qui brillent un jour, Jacques Godefroi Ferrari, natif de Roveredo, s'est plu à recueillir ses souvenirs. Après avoir parcouru l'Europe, il s'est assis au coin de l'âtre, et répandant avec amour ses yeux sur le passé, il a fait avec les recoupes de sa vie d'artiste, deux petits volumes modestes qu'il a dédiés au roi de la Grande-Bretagne, ni plus ni moins : ils se sont imprimés très obscurément dans je ne sais quel coin de Londres, pendant l'année 1830, à l'époque même où notre révolution éclatait. Distribuant avec habileté les petits volumes en question, il a touché le but d'un raisonnable éditeur, il a débité ses exemplaires, le tout sans annonces, sans bruit, sans peine, sans critique; personne n'a parlé de ce livre; on ne sait même pas s'il existe. Je l'ai lu tout au long, et c'est, je vous assure, un des plus médiocres livres dont puisse s'honorer notre temps. Voilà pourquoi je vous en parle; je suis accablé de grands hommes, et vous? Je pense que vous en avez assez.

Le style italien de Ferrari est plat, mêlé de tournures tyroliennes et anglaises; oublions quelques réflexions banales sur la révolution de France et ses horreurs. En fait de mémoires, c'est-à-dire d'égoïsme, pourquoi se montrer difficile? Je me défierais de l'auteur s'il avait laissé tomber sur sa route deux phrases brillantes, ingénieuses, animées ou pittoresques; il perdrait un bon quart de son mérite, il cesserait d'être complet et achevé, il se manquerait à lui-même. — Pauvres ouvrages, que les dames ne lisent pas, que les savants consultent sans les connaître, que les laquais repoussent et qui vont garnir l'étalage de nos quais, sous l'étiquette infamante! œuvres qui n'ont pas même eu la séduction de la minute et le don de captiver une grisette! Morts dans votre berceau, dignes d'une élégie et d'un panégyrique, n'êtes-vous pas quelque chose de précieux, de touchant, de méconnu? ce que vous pouvez avoir de bon, vous le cachez : trésors enfouis, diamants bruts, voilés par votre terre natale, parcelles d'or que personne ne recueille; je suis heureux de vous rencontrer sur mon chemin et de vous protéger un peu! Livres proscrits que la critique heurte du pied sans les voir, soyez les bien-venus! Celui-ci, par exemple, qui vous semble assez pauvre, une biographie sans intérêt, des souvenirs personnels, un style et un récit vides d'éloquence, d'aventures et de poésie; eh bien! je vous assure, c'est un excellent mauvais livre.

L'enfance et les chasses d'oiseaux de M. Ferrari, le compositeur tyrolien, n'ont pas un bien grand intérêt sans doute; mais la peinture du Tyrol rustique fait plaisir à entendre, précisément à cause de sa naïveté.

En 1775, il n'y avait pas un piano dans tout le pays, la mère de Ferrari en fit faire un de bois de sapin, et elle le commanda, devinez à qui : au marchand de tabac de Roverdo. Le piano de bois de sapin, fabriqué par le marchand de tabac, donna au jeune amphion tyrolien les premières notions musicales; au surplus, c'est un pays très bien organisé sous ce rapport et qui fournit une part de l'Europe de musiciens nomades et sans prétention. Vous les rencontrez sur la route de Milan, de Vienne, de Nancy, de Colmar, avec leurs chapeaux pointus, leur petite plume rouge posée de travers et leur air doux et sauvage, ce sont plutôt des oiseaux chanteurs que des chanteurs. Peu à peu Ferrari s'approche de la civilisation, il vient à Vérone, cette Vérone de Roméo et Juliette, où l'Allemagne du moyen âge donne la main à l'Italie moderne. Notre jeune homme ne marche pas sans but, il se rend à un pèlerinage. Il faut admirer dans ses pages l'esprit sauvage du Tyrol, la haine des Juifs, la superstition; toute cette vie assez amusante est d'ailleurs fort simple : « Mon oncle, dit-il, était prêtre et ne s'occupait qu'à faire de bon vin; le soir, il jouait » à la triomphe avec ses pénitentes. Ma tante était toujours » avec son rosaire, et mes deux sœurs, que je menai un jour » à l'Opéra-Buffa, passèrent toute la soirée à lire attentivement leur catéchisme. » La plus grande aventure de sa vie consiste dans un combat livré avec des têtes à perruques appartenant à un perruquier dont Ferrari veut séduire la fille. Puis on l'envoie à Mariaberg pour apprendre l'allemand; le pays qu'il est obligé de parcourir, donnerait, dit-il, le spleen à polichinelle. Il n'a pas le moindre goût pour cet étrange pays des Grisons si bien nommé, où la terre est grise, le ciel gris, les maisons grises. Il admire seulement la citadelle de Glurentz, avec son unique capitaine, commandant à une garnison composée de sa femme et de trois bambins, ainsi que le fort de Purgatz où réside un juge avec deux invalides, ce qui rappelle le régiment de madame de Guémené, *un colonel avec quatre tambours.*

Belle vie que celle de Mariaberg et des bénédictins de Valvenoste! Crème adorable, gibier excellent, des *Nudlen* (novilles), des ravioles, des poissons roses d'un goût exquis, des moines musiciens, plus pâtres que chasseurs et honnêtes gens. Au milieu de ce paradis, le jeune homme se trouva si heureux, que la passion le prit; mais laquelle? Le couvent ne connaissait absolument que trois femmes pour traire les vaches : l'une avait soixante-dix, l'autre soixante-quinze et la troisième quatre-vingts ans. Tout était bienveillant, bon, aimable autour de Ferrari, le confesseur lui disait : *te absolvo*, en lui donnant un petit soufflet, et l'envoyait à la chasse. Il n'y avait place que pour une passion, le fanatisme. Les sons de l'orgue faisaient transir et trembler le jeune homme; il y avait quatre squelettes de martyrs sur le maître-autel, une grande croix d'or au-dessus, et six belles vierges sur trois autels, mais surtout une Madone, la Madone des Neiges, représentée, dit-il, comme un grand fantôme de cire blanche, bien habillée de satin blanc, avec de beaux pendants d'oreilles, des perles et des colliers magnifiques. Ce fut la sainte de Ferrari; toujours prosterné devant la Madone des Neiges, il écoutait dans un profond recueillement les sons mystérieux errant le long des nefs, et la vue doucement frappée des lueurs de la lampe suspendue à la voûte, il rêvait les archanges, les séraphins et les joies du paradis. Il fallut que l'abbé du couvent défendît au jeune homme le cilice et les flagellations qui couvraient du sang de Ferrari les marbres de l'église. J'ai beaucoup d'estime pour cet abbé de Mariaberg et pour ces bons moines.

Je veux vous faire assister à une représentation théâtrale, donnée aux Bénédictins de Mariaberg par les habitants des environs. Une salle d'auberge sert de théâtre. Le barbier, à la barbe des muses, compose le poëme, intitulé *l'Arche de Noé.* Les décorations représentent l'intérieur de

l'arche ; et, pour ne rien oublier, le soleil à droite, la lune à gauche et les étoiles au milieu, sans parler de la porte du paradis peinte en bleu, et de la porte de l'enfer peinte en noir. Je doute qu'il y ait jamais eu dans le moyen âge de représentations plus curieuses, et cependant les choses se passaient ainsi en 1786. L'auteur ne s'était pas fait faute de personnages ; il en avait mis soixante-dix, et ces soixante-dix étaient représentés par six personnes. Le rideau levé, au lieu de quelque chose de grotesque, comme vous auriez pu vous y attendre, les mélodies nationales des Tyroliens, exécutées avec le goût le plus parfait, les valses les plus gracieuses commencent la représentation. Vient ensuite le comique ; on n'avait pas de costumes, on mit à contribution toutes les garde-robes du voisinage : le père Noé portait une mitre, une chasuble, un corporal, et une croix pastorale qui appartenait à l'abbé de Mariaberg. La souquenille d'un invalide, le gilet brodé du juge de Puagast, un fouet de postillon, un sabre allemand et des bottines rouges composaient le costume de l'archange saint Michel ; mais quand ce dernier remit l'épée au fourreau pour introduire le bonhomme Noé au paradis, il en sortit deux hommes qui soufflèrent dans leurs trompes d'écorce, donnèrent des sons aussi doux et aussi veloutés que ceux du cor anglais, et charmèrent tous les assistants en jouant une valse d'un mouvement vif, puis une mélodie pathétique. A ces accents suaves, tout le monde s'agenouilla ; mais ce qu'il y eut de plus étrange, ce fut que le soleil et la lune se cherchant et se rapprochant au fond du théâtre, s'embrassèrent tout-à-coup, et les étoiles suivirent leur exemple. La porte de l'enfer tomba détruite, et trois énormes coups de tonnerre frappés par un poing vigoureux sur la table de cuisine, annoncèrent l'apparition de la Sainte-Trinité. Cette dernière ne se composait pas d'autre chose que des miroirs et des glaces du pays et des environs, lesquels, frappés de la lumière d'une infinité de bougies, et le renvoyant des verres de couleurs, produisaient en effet une illumination extraordinaire sur laquelle personne ne pouvait fixer son regard. Non, jamais Voltaire, non, jamais Euripide n'obtinrent un succès aussi formidable : le barbier-poëte fut couronné publiquement. Il fallut que l'abbé lui donnât sa bénédiction avec la couronne, et jusqu'à minuit toutes les majestueuses vallées environnantes répétèrent dans tous les patois du Tyrol et des Grisons :

Es lebe der herr Barbier ! viva il signor Barbiere !

Vous sentez bien que notre artiste futur voulut se faire moine ; mais les bons pères n'y consentirent pas. Pour s'en retourner à Roveredo, près de son père, le voilà qui monte dans une charrette remplie de chaînes de fer pour paillasse, avec un sac plein de feuilles sèches pour matelas, un cheval robuste attelé à la charrette, et pour conducteur un *yager* ou chasseur des montagnes, qui s'amusait à tirer sur la route les aigles et les faucons ; puis, adieu aux bons pères de Mariaberg, à l'église, à l'orgue et à Notre-Dame-des-Neiges. Hélas ! avec de tels commencements, j'aurais voulu qu'il devînt Rossini !

On savait peu de mathématiques et de géométrie à Roveredo et à Bolzano. Les Bolzaniens furent très étonnés de voir revenir de Mariaberg un jeune homme qui savait faire une multiplication et une division couramment. Vous vous doutez que les instrumentistes de ce pays n'étaient pas extrêmement forts ; Ferrari, avec un peu plus d'esprit qu'à lui n'appartient, assure qu'ils jouent de tous les instruments comme des aveugles jouaient au billard. Je passe par-dessus la mort de son père, ses amours innocentes et ses disputes d'héritage, afin d'arriver plus vite au moment où le pauvre Tyrolien, l'âme libre et la bourse plate, quitte ses montagnes pour voir le monde et apprendre la musique. Arrivé à Rome avec le prince de Lichtenstein, il y séjourne quelque temps et passe ensuite à Naples où il trouve Païsiello pour lequel il avait une lettre d'introduction. Cet homme si tendre et si doux, cet auteur de mélodies qui sont la voix de l'âme, c'était *un farceur*, un vrai camarade de Lablache. Vous ne serez pas fâché sans doute de causer avec Païsiello, bonhomme, doux, prodigue, élégant et coquet dans sa toilette, le moins violent et le moins effarouché des hommes de génie, plein d'une débonnaireté naturelle et toute napolitaine : voilà comment Ferrari le représente.

— Veux-tu monter ? Nous nous promènerons.

Le rouge lui monte au visage. Le patois napolitain de Païsiello, qui n'en savait pas d'autre, son tutoiement, son accueil facile, causent au jeune homme une surprise dont il ne revient pas ; il monte. Païsiello lui indique les curiosités du pays en employant toujours la langue des Lazaroni. *Christo*, c'est le Vésuve ; *Chillo*, c'est le château de l'OEuf ; *Lebasco*, c'est Pompeïa.

Se trouver près du grand maître, lui parler, être dans sa voiture, quelle joie, quel orgueil ! Ferrari dit qu'il pleura. Ils voyagent ensemble ; puis ils descendent pour faire un tour à pied.

— Cher Tyrolien, ah çà ! tu veux donc être compositeur ?

— Italien, s'il vous plaît, monseigneur !

— Italien *du Tyrol*, cela va sans dire, *Va buono !*

— Oui, monseigneur.

— *Vammalora ! « mon seigneur ! »* et *« s'il vous plaît ! »* que veulent dire toutes ces bêtises ? On ne parle pas ainsi à Naples ! On n'y donne du *monseigneur* à personne, du *vous* presque à personne, et l'on y tutoie tout le monde, entends-tu ? Plus de cérémonie !

— *Come ti piace emponi !*

— Ah ! tu as lu Métastase !

— Et avec bien du plaisir, je vous assure.

— Tant mieux ! quand tu en seras à l'ariette cela te servira beaucoup. Prends Métastase ! Tu n'as que faire de Païsiello, du pauvre Païsiello !

— Moi, je n'aurais que faire du plus grand compositeur du monde !

— *Managgia la mamata.* (Au diable ta mère !) — Si tu pouvais dire vrai ! — En musique, *Songo no cuvio.*

— Pardon, je n'ai pas compris.

— Tu ne sais pas le napolitain, je ne sais pas le tyrolien, ni l'un ni l'autre nous ne savons l'italien, comment nous entendre ? Au surplus cela veut dire, si tu veux le savoir, que je suis un âne !

— Vous, un âne ! vous, le plus grand compositeur de la terre, le musicien de l'Europe !

— Posi ! Posi ! je ferai parler, tant que tu voudras, une femme, un amant, un berger, un guerrier, une héroïne dans leur caractère et avec leurs passions. Pour cela je ne crains personne ; mais la musique, vois-tu, c'est une grande chose, c'est profond, c'est inépuisable ; je la regarde comme à peine au berceau : nous ne sommes que des enfants.

Le pauvre Tyrolien écoutait l'homme de génie de toutes ses oreilles.

— Encore un petit tour de promenade, lui disait-il, et je ne vous ennuierai plus ; encore une question.

— Parle tant que tu voudras ; *eccomi ca !*

— Quelle différence faites-vous donc de la musique italienne et de la musique allemande ?

— *Oh ! oh ! corpo di Bacco !* je vais te le dire. Les Italiens commencent sans finir, et les Allemands finissent avant de commencer. Tu n'entends pas ?

— Pas du tout.

Païsiello s'arrêta avant de s'expliquer.

— La mélodie, vois-tu, ce n'est que le commencement ;

l'harmonie ce n'est que la fin, et chacun s'en tient à la moitié de l'œuvre.

— Mais n'y a-t-il pas eu des Italiens Allemands et harmonistes, ou des Allemands Italiens et mélodistes?

— Si fait, vraiment, et ce sont les plus grands. Pas un des compositeurs italiens n'a des mélodies plus suaves que celles de Kasse ni des chœurs plus ingénieusement dessinés et plus nerveux dans leur expression que ceux de Haëndel. Notre père Martini vaut, en fait de science, tous les Allemands possibles, et Durante fait aussi bien que tous les contrapontistes d'Allemagne. Là-dessus, que dis-tu d'un bon plat de macaroni *col zuchillo* et d'un *stufato* à la génoise? Viens avec moi.

Et ils allèrent manger du macaroni.

C'est ainsi que Ferrari faisait la connaissance du grand Païsiello. Mais bientôt il quitte Naples et vient stationner à Venise : il perfectionne son talent, finit par être bon pianiste et bon maître de chant. Il a vu Païsiello et Martini; sa jeunesse s'est écoulée sans grand souci de l'avenir et sans autre passion violente que ce le du solfége. A défaut de génie la nature lui a donné de la voix. Il est pauvre, mais il est sobre et sait se contenter de peu. Que demande-t-il? un plat de macaroni à Naples, et à Rome un habit noir; les manchettes sont nécessaires, la chemise viendra s'il plaît à Dieu. Il parlait un patois germanique auquel s'attachaient de mauvaises *code* italiennes; maintenant il sait l'italien; la souplesse et la gaieté napolitaines l'accompagneront à travers le monde. Allez, mon enfant, dit la musique, et il part d'un pied léger.

Le voilà lesté pour son pélerinage d'artiste : il part donc, et s'aventure le bâton blanc à la main, sur la grande route, bien sûr de trouver partout du papier à musique et des voix de femme. A Vienne, il saluera l'universel Mozart; à Paris, il verra le chevalier Gluck; à Londres, Dusseik, Steibelt et Haydn lui ouvriront leurs portes; c'est une franc-maçonnerie si gaie ,si commode et si généreuse que la franc-maçonnerie des arts; si les bank-notes de Londres lui plaisent, il aura des ladys à diriger, des héritières à transformer en virtuoses; le voilà l'accompagnateur des Italiens à la mode, le directeur chéri des consciences musicales, l'Apollon des coteries exclusives; il recevra la confession des notes fausses et donnera des espérances aux voix inflexibles, il grondera les petites maîtresses qui grondent tout le monde, il assouplira les oreilles de corne et les gosiers d'acier, il forcera le dandy à subir la discipline de la mesure, il sèmera l'appogiature fleurie sur sa route, au milieu des graves mélodies de l'Ecosse romanesque. Ecouté, suivi, applaudi, consulté, adoré, il sera grand; grand sans exciter l'envie; roi sans ministres, sans travail, sans chambres, sans contrôle, célèbre sans les misères de la supériorité, un hommes heureux.

Pour obtenir tous ces bonheurs, il ne s'agit point de génie; il faut être *bon enfant*, Italien maître de musique; c'est une belle destinée de rossignol voyageur. Quatre-vingts ans sonnent : on n'a plus ni voix ni oreille, mais que de souvenirs pour remplacer l'une et l'autre! On aura fait battre mille cœurs féminins; on se sera assis à tous les pianos illustres, on aura pénétré chez les princesses et les majestés.

La société ne vous demandera qu'un habit propre, beaucoup d'*ou* dans la prononciation, et le bon goût du chant; elle vous paiera en hommage et en fortune les jouissances que vous lui avez données. C'est bien juste. Supposez que le *maestro* ait peu d'esprit, il restera dans le salon paisible et oublié; comme on suspend une guitare, comme on y dépose une harpe; son titre le rend sacré C'est une voix plutôt qu'un homme. S'il ne pénètre pas au cœur de la société, jusqu'à son cœur palpitant et voilé, il en connaîtra, du moins il en partagera les fugitives émotions; il en ressentira toutes les vibrations rapides. Instrument qui résonne à l'unisson de tous vos plaisirs, il en sait plus que vous et moi sur mille riens très importants.

JEAN BENRICORDO.

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

NEUVIÈME LETTRE.

CONCERTS. — *M. Smitt.* — *M. Capecelatro.* — *M. Batta.* — *M. Osborne.* — *Il Bravo.* — *M. Alari.*

Qu'il vous passe par la tête la fantaisie d'entrer dans la première maison de Paris ayant quelque apparence, et de dire au concierge : — Je vais au concert! il est indubitable que le bonhomme de concierge vous laissera passer, et que vous trouverez, non moins indubitablement, au premier, au second, au troisième, au quatrième, au cinquième étage, et même au rez-de-chaussée, dans une arrière-boutique, des concertants autour d'un mauvais piano de Systermann, d'Herz ou de Wetzel, se livrant au plaisir de faire de la bonne ou de la mauvaise musique.

L'autre soir, me promenant sur le boulevard Montmartre, j'avise un salon éclairé d'une manière brillante. Je monte en jetant ces deux mots au concierge : — Au concert! et le portier me répond : — Bien, monsieur! J'entre dans un des salons de ceque l'on appelle l'hôtel Genlis, après m'être muni d'un programme qu'on donnait dans l'antichambre. Je vois figurer sur le programme de ce concert, donné par M. Francesco Smitt, basse chantante des théâtres de Bologne et de Turin, M. le chevalier Filippa, élève du célèbre Paganini. Je me dis, enchanté de cette bonne fortune musicale : Enfin! j'entendrai donc M. le chevalier Filippa, qui, semblable à cet être fantastique de la Caroléide de M. le vicomte d'Arlincourt, est partout et nulle part. Vain espoir! M. le chevalier Filippa n'a point paru; mais à sa place un bon, gros, jeune Allemand, coiffé en jeune France, est venu nous jouer du violon en tirant de son instrument des sons larges, bien nourris, mais lourds et fort peu poétiques; puis il est survenu un autre jeune homme qui nous a dit un incommensurable solo de flûte orné d'un naïf accompagnement qu'une jeune demoiselle a tapoté sur le piano, et qui se composait d'un accord parfait en *ré* majeur, tombant sur la septième dominante, se résolvant sur le susdit accord de *ré*. Ce petit manége harmonique a duré ainsi pendant vingt-cinq minutes au moins. Tout cela n'était point sur le programme qu'on m'avait donné en entrant, et je me disais : — Probablement je me serai trompé de porte ou d'étage. J'allais sortir, fort ennuyé de ce solo de flûte, chose moins ennuyeuse pourtant, au dire de Cherubini, qu'un duo de deux flûtes, lorsque M. Francesco Smitt, le bénéficiaire, si bénéfice il y avait, a paru avec M. Ruggiero pour nous chanter le duo bouffe de *la Cenerentola: un Segretto d'importanza.* M. Smitt est propriétaire d'une voix de basse assez timbrée, mais peu exercée. Il faut qu'il travaille énormément la vocalisation pour acquérir cette vélocité tamburinienne qui se perd tous les jours, et sans laquelle il n'y a pas d'opéra *giocoso e buffe* possible.

En sortant de ce guet-apens musical, je pensais à ce que je vous annonçais dans ma dernière lettre, qu'on ne dit plus maintenant menteur comme un arracheur de dents, mais bien comme un programme de concert; phrase, au reste, qu'un feuilletoniste de grand journal a trouvé commode de

s'approprier. Le concert donné par M. Smitt est venu confirmer cette vérité. Lorsqu'il n'est pas un tissu de mensonge, le programme de concert est du moins, par le temps qui court, interverti, décousu, débraillé ; il affecte de trait er avec un souverain mépris le public et souvent la langue française ou italienne. Et ceci nous fait penser à une réclamation que nous a adressée M. Capecelatro, compositeur napolitain, réclamation où perce en quelque sorte l'intention d'être malin et spirituel. M. Capecelatro nous annonce, j'allais dire nous menace, de nous envoyer un billet et surtout un programme, chaque fois qu'il fera exécuter de la musique de sa composition dans un concert. Nous dirons à M. Capecelatro que nous étions muni du programme de la grande matinée musicale donnée par M. Liverani, le 1er mars de la présente année; car nous faisons collection des programmes de concerts, des programmes de gouvernements, de ministres, etc., pour nous servir de documents quand nous écrirons l'histoire de toutes les mystifications du temps présent.

M. Capecelatro aurait dû veiller à la correction lithographique de celui qui annonçait la matinée musicale de M. Liverani dans laquelle figure le trio de l'opéra : *Sconfitta degli artisti* (déconfiture des artistes), et non, comme il le dit : *la Soffitta degli artsti* (la mansarde des artistes). L'Europe en général, et moi en mon particulier, nous ne sommes pas obligés de savoir si M. Capecelatro a écrit un opéra sur la déconfiture ou la mansarde des artistes. Toujours est-il que le programme en question, déposé dans nos archives, où l'on peut en prendre connaissance, porte *sconfitta* et non *soffitta*. Mais voici bien autre chose ! M. Capecelatro prétend qu'on n'a point chanté le trio annoncé sur le programme. Oh ! oh ! ceci est grave. Bercé par la musique presque exclusivement italienne que nous avaient fait entendre MM. et mesdemoiselles Inchindi, Liverani, Placci, Rossi, nous étions plongé comme dans un demi-sommeil, entretenu par ces mots consacrés dans tout duo, trio ou quatuor italien : *il mio dolor* et *la mia felicita*. Il est donc bien possible que nous ayons eu le malheur de prendre *la mia felicità* d'*il signor* Puccita, ou autre, pour le trio de M. Capecelatro annoncé sur le programme, car rien ne ressemble plus à un morceau italien qu'un autre morceau italien. Cependant comme Rossini en a fait plusieurs qui sont sortis de la routine musicale ultramontaine, nous attendons que M. Capecelatro réalise sa promesse de nous faire entendre sa musique pour le mettre sur la même ligne que le *masstro di gran genio*, s'il y a lieu.

A l'exception d'un duo qui devait être chanté par Massol et madame Stoltz, le programme du concert de M. Batta a tenu toutes ses promesses. Le beau trio en *si* bémol de Beethoven qui a ouvert cette remarquable séance musicale, donnée dans les salons de M. Erard, samedi 16 mars, a été dit avec autant d'ensemble que de verve par les deux frères Batta et M. Seghers. Un air du *Jugement dernier*, cette scène lyrique d'un beau caractère, donnée au théâtre de la Renaissance par M. Vogel, a été chanté par Massol avec cette voix stridente, mais bien timbrée qui lui assure un bel avenir de chanteur s'il veut la travailler sérieusement et la rendre plus souple. *La scène de Caron*, extraite de l'*Alceste* de J.-B. Lulli, cette musique si caractérisée du XVIIe siècle, a été dite par Alizard, qui sera bientôt l'une des meilleures basses chantantes de l'Opéra, s'il veut aussi songer à rendre sa voix plus ductile. Après une *Fantaisie* de Doehler, après un solo de Bériot, après *la Captive* de M. Berlioz, romance chantée par madame Stolz, est venu le bénéficiaire, qui nous a dit avec cette grâce, cette vigueur, cette impressionnabilité qu'il déploie tour à tour sur le violoncelle, des airs irlandais et russe, et sa délicieuse Fantaisie sur les motifs des *Puritains*, qui semble rappeler en ce monde l'imagination rêveuse, le génie mélancolique de Bellini, auxquels viennent se joindre les voix de Rubini, de Lablache, de Tamburini et de Grisi. Il y a progrès depuis l'an passé dans Alexandre Batta : il est moins maniéré; l'archet est plus masculin, le son a plus de rondeur et par conséquent plus de puissance. L'assemblée était aussi brillante que nombreuse, et ce public de haute fashion musicale s'est retiré aussi satisfait que M. Batta a dû l'être des marques de sympathie qu'il a reçues des artistes et des amateurs.

Le lendemain de cette brillante soirée, M. Osborne, le pianiste élégant des dames, en a donné une qui n'a pas été moins remarquable que celle de M. Batta, toujours chez M. Érard, car les salons de M. Érard ont la vogue. Il y règne un pêle-mêle d'artistes et de gens du monde, un moyen de converser sans troubler les exécutants, quand ces exécutants n'ont pas le secret de s'emparer de votre attention auditive ; on trouve là un demi-jour dans quelques unes des pièces qui vous invite aux causeries intimes et au laisser-aller artistique. M. Franchomme a joué un solo de violoncelle qui semblait un écho des phrases mélodieuses de Batta qu'on avait entendu la veille. M. Franchomme n'a pas la grande manière; mais il a la grâce, le fini, et une imperturbable pureté d'intonation. Mademoiselle Drouart a dit le premier air de *la Norma, Casta Diva* : en imitatrice de la *diva* Grisi.

Un duo pour piano et violon sur *la Sommambule*, composé par MM. de Bériot et Benédict, a été exécuté par MM. Osborne et de Bériot avec un ensemble qui semblait ne faire qu'un instrument, qu'une voix de ce joli dialogue musical. L'habile violoniste a surtout dit une variation en *fa* majeur, autant qu'il nous en souvient, avec une grâce, une expression des plus dramatiques ; puis est venu un grand sextuor pour piano, violon, deux cors, violoncelle et contrebasse, par M. Kalkbrenner, admirablement exécuté par MM. Osborne, Vidal, Franchomme, Bernard, Rousselot et Duri. Cette composition toute haydénique (passez-moi ce néologisme) est une des œuvres les plus remarquables de M. Kalkbrenner; elle réunit les deux éléments qui semblent inconciliables en musique : science et sentiment. Mademoiselle Benazet, jeune artiste, élève de madame Bereytter, a chanté fort agréablement un air italien. M. Osborne a dit ses *grandes variations* (grandes pour grandioses, sans doute) sur *Guido et Ginevra*, avec ce *trio*, cette élégance qui caractérisent son exécution, et un nouveau duo pour piano et violon, dit par le bénéficiaire et M. de Bériot, a terminé cette brillante soirée à la satisfaction des *dilettanti* qui s'étaient rendus en foule à l'appel de M. Osborne. Lorsque je vous dis que ce beau duo a terminé la séance, je me trompe, car on a demandé à M. de Bériot son *arpeggio*, sur le motif de Beethoven, qu'il a dit comme la veille Batta avait chanté sur son violoncelle la naïve et délicieuse *Romanesca* qu'on lui avait aussi demandée unanimement.

J'avais oublié de vous signaler, dans l'inondation de mélodie et d'harmonie qui nous submerge, le concert du journal italien *il Bravo*, dans lequel, comme vous le pensez bien, ont brillé toute la complaisance et le talent des rossignols exilés à l'Odéon.

Madame Laty et M. Alari ont aussi donné un grand concert vocal et instrumental dans la salle de M. Herz, mardi passé. M. Alari, l'accompagnateur obligé et obligeant de toutes soirées musicales, aspire à se montrer compositeur sur nos scènes lyriques. Il a pris pour interprète de ses œuvres madame Laty, qui possède une fort belle voix de contralto, et qui sait s'en servir en cantatrice exercée; elle a produit beaucoup d'effet dans une scène dramatique intitulée : *Marie Stuart*, par M. Alari. Madame Laty a la

voix bien posée; son accent musical est vrai, pénétrant; elle chante constamment juste. Elle a dit avec mademoiselle Drouart un duo de *Francesca di Rimini*, de la manière la plus dramatique. M. Geraldy a exécuté un air des *Nozze di Figaro*, *Hai già vinta la causa*, etc., avec l'aplomb et le bon style qui caractérisent cet excellent chanteur, mais qui, nous ne saurions en dire la cause, n'a pas produit d'effet.

L'infatigable mademoiselle Drouart, qu'on retrouve dans la plupart des concerts, a dit l'air de *Robert le-Diable*, *Grâce pour toi*, avec une bonne expression dramatique; puis est venu un solo de violon par un enfant qui menace, comme tant d'autres, de devenir célèbre. C'est le jeune Bernardin, non de Saint-Pierre, comme l'auteur de *Paul et Virginie*, ce qui ne l'empêchera point d'impressionner ses auditeurs tout autant que l'illustre écrivain des *études de la nature*, s'il continue d'un pied ferme la voie artistique dans laquelle il est entré.

Agréez, prince, l'assurance de ma considération.

Jacques SCHOB.

Nouvelles.

*** *Robert-le-Diable* a toujours le privilége des grandes recettes à l'Opéra. Hier la salle était comble. Demain, vendredi, ce théâtre donne *la Gipsy*, le ballet à la mode; Mademoiselle Fanny Elsler dansera *la Cracovienne*.

*** Mademoiselle Pougaud, qui promettait une cantatrice remarquable au théâtre de la Renaissance, est gravement malade.

*** M. Rosenhain, ce grand artiste dont les études pour le piano viennent d'être adoptées par le Conservatoire, donnera son concert le 7 avril. Nous donnerons le programme.

*** Les arts ont à déplorer la perte de M. Ladurner, ex-professeur d'harmonie au Conservatoire de musique, et l'un des maîtres de piano qui ont eu, il y a vingt-cinq ans, le plus de réputation. Il est mort, le 4 de ce mois, à sa campagne de Villaine, près Massy, où des atteintes de paralysie l'avaient forcé de se retirer.

M. Ladurner, né dans le Tyrol, où il avait été attaché comme organiste en survivance à une abbaye de cette province, vint à Paris en 1790, et y eut bientôt un grand nombre d'élèves qui lui firent le plus grand honneur. Il se fit connaître aussi comme compositeur, et surtout comme savant harmoniste, par plusieurs œuvres musicales, parmi lesquelles on distingua son opéra de *Wenzel*, joué en 1795, paroles de Fabien Pillet, et celui des *Vieux fous*, paroles du vicomte de Ségur, représenté un an après sur le théâtre de la rue Feydeau. La mort de sa femme, qui avait acquis sur le violon une juste célébrité, lui causa une si profonde douleur, qu'il ne parvint jamais à s'en consoler. M. Ladurner laisse après lui une fille et un fils. Celui-ci est maintenant à Saint-Pétersbourg, peintre du cabinet de l'empereur de Russie, et promet d'ajouter un nouveau lustre à la réputation artistique de son excellente famille.

*** M. Leroy, professeur, rue de Lille, a donné, dimanche 17 février, une des séances musicales destinées à ses jeunes élèves qui y jouent des morceaux d'ensemble et des solos. Ils les ont dits avec beaucoup de justesse. Mademoiselle Leroy a exécuté un morceau de Dohler, *les Amusements de salon*. Nous devons à cette jeune artiste, que nous n'avions pas encore entendue, des éloges mérités par la grâce, la légèreté, la vigueur qu'elle déploie tour à tour; nous louons surtout son élégante manière de phraser. M. Roger a beaucoup contribué aux agrements de cette matinée musicale; il a dit avec talent le récitatif d'un grand duo de *Guillaume Tell*, qu'il chantait avec mademoiselle Drouart, artiste à laquelle nous avons plus d'une fois eu l'occasion de donner de justes éloges.

*** La soirée musicale de M. et madame Boulanger-Kunzé aura lieu samedi, 23 mars, à huit heures précises, dans la salle de M. Henri Herz, rue de la Victoire, 38. On entendra, pour la partie vocale, mesdames Dorus Gras, Boulanger-Kunzé, MM. Lanza, Heurteau, Levassor, Boulanger. Pour la partie instrumentale, MM. Brod, H..., Henri Herz, Alexandre Batta, Laurent Batta, Fessy.

*** Le concert donné par MM. Antoine et Charles Kontski aura lieu dimanche 24 mars à huit heures précises dans les salons de M. Erard. Nous donnerons le programme.

*** Madame la comtesse Merlin organise depuis quelques jours un grand concert de bienfaisance, pour venir en aide aux familles qui ont le plus souffert dans ce grand désastre de notre malheureuse colonie.

Les libraires Charles Gosselin et Furne publient une nouvelle édition de l'un des plus grands poëtes dont s'honore la France, depuis que la France s'occupe d'art et de poésie. M. Alphonse de Lamartine est à la fois la gloire du présent et l'espérance de l'avenir, et notre passé poétique ne refuserait pas de le reconnaître avec transport. Admirable poëte, qui tient à la fois de Racine et de lord Byron; qui appartient à celui-ci par le langage et à celui-là par l'invention; croyant comme l'un, inspiré comme l'autre; chrétien comme celui-ci, passionné comme celui-là; poëte de la grande époque par son respect pour la belle langue française, poëte de notre temps pour toutes les grandeurs déchues qu'il a chantées, un homme qui célèbre à la fois le Christ et cette Elvire inconnue qui lui a inspiré de si beaux vers.

Poëte, voyageur, philosophe, il a écrit sa vie dans ses vers. Quel beau livre les *Méditations!* Quel poëme les *Nouvelles Méditations!* Quel cantique admirable les *Harmonies!* Quel beau, simple et touchant roman de l'amour aux prises avec le devoir, *Jocelyn!* Et en même temps quel beau livre de prose que le *Voyage en Orient!* Qui eût pu croire cependant que M. de Lamartine, écrivain en prose, arriverait à soutenir ainsi l'éclat, la grâce touchante, l'harmonie si pure, l'inspiration éternelle de ses vers?

Et quand on songe que l'écrivain va toujours ainsi parcourant à grands pas ce vaste cercle poétique qu'il s'est tracé à travers l'indifférence de ce siècle, on ne peut trop admirer cet inépuisable courage. Aujourd'hui l'historien, le voyageur, le poëte, fait place à l'homme politique, et la tribune française, étonnée et charmée, s'enorgueillit d'un grand orateur de plus. Le lendemain le poëte revient à son œuvre commencée; il ajoute à ce grand poëme, qui sera l'histoire de l'humanité tout entière, un nouvel épisode, *la Chute d'un Ange*, qu'il a été puiser aux sources mêmes de la création. Laissez faire le goût public, et ce nouveau poëme aura bientôt gagné la place qu'il mérite à côté de ces chefs-d'œuvre immortels!

JULES JANIN.

Au moment même où les libraires Charles Gosselin et Furne entreprennent l'édition que nous annonçons, M. de Lamartine livre au public, sous le titre de *Recueillements poétiques*, un nouveau volume de vers qui forme le complément des *Méditations* et des *Harmonies*. Un immense succès attend cette publication, qui, au moment où nous écrivons, a trouvé plus de six mille acheteurs, quoique trois jours seulement se soient écoulés depuis la mise en vente.

En vente

Chez MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu :

RÉCITATIF ET PRIÈRE,

composé

POUR LES DÉBUTS DE M. MARIO,

dans

ROBERT-LE-DIABLE,

et dédiés à

M. MARIO;

par

GIACOMO MEYERBEER.

Prix : 6 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Librairie de Charles Gosselin, 9, rue Saint-Germain-des-Prés.

EN VENTE :

RECUEILLEMENTS POETIQUES,

PAR ALPHONSE DE LAMARTINE.

Ce volume, qui fait suite aux *Méditations* et aux *Harmonies poétiques*, se vend 7 fr. 50 c.

PUBLICATIONS DES LIBRAIRIES DE CHARLES GOSSELIN, ET DE FURNE ET Cie.

OEUVRES COMPLETES DE

A. DE LAMARTINE,

Nouvelle édition illustrée.

Conditions de la Souscription.

La nouvelle édition des OEuvres complètes de M. Alphonse de Lamartine contiendra tout ce que l'illustre poëte a publié jusqu'à ce jour, depuis les *Premières méditations*, jusques et y compris la *Chute d'un ange*.

Elle formera 12 beaux volumes in-8° sur papier cavalier vélin, ornés de 450 vignettes sur bois et de 51 gravures en taille-douce, vues, vignettes et portraits, de cartes géographiques et de musique.

Cette nouvelle édition sera publiée en 168 livraisons à 30 centimes, qui paraîtront le jeudi de chaque semaine. Chaque livraison contiendra deux feuilles de texte avec plusieurs gravures sur bois, ou une feuille et demie avec une seule gravure sur acier. Les quatorze premières livraisons sont en vente.

Les souscripteurs de Paris qui paieront 20 livraisons d'avance les recevront franches de port à leur domicile.

N. B. Les souscripteurs à l'édition précédente en 10 volumes, pourront se procurer séparément les livraisons qui renfermeront la *Chute d'un ange*, pour compléter leur exemplaire; il suffira de se faire inscrire comme souscripteur aux 2 volumes qui renfermeront cet ouvrage. *Les Recueillements Poétiques* seront aussi ajoutés à cette édition.

NOUVELLES ÉDITIONS ILLUSTRÉES.

WALTER SCOTT,

TRADUCTION DEFAUCONPRET.

CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION.

Cette édition des OEuvres de Walter Scott traduites par M. Defauconpret, formera 30 volumes in-8°, imprimés par H. Fournier sur papier vélin satiné, et sera ornée de 90 gravures en taille-douce (titres gravés, vignettes, vues, portraits des principaux personnages, *hommes* et *femmes*, des romans de Walter Scott).

Les 30 volumes et les 90 gravures seront publiés en 240 livraisons qui paraissent le jeudi de chaque semaine.

Prix de la livraison : 50 centimes.

Les souscripteurs de Paris qui paieront 20 livraisons à l'avance les recevront franches de port à leur domicile.

J.-F. COOPER,

TRADUCTION DEFAUCONPRET.

CONDITIONS DE LA SOUSCRIPTION.

Cette édition des OEuvres de J.-F. Cooper traduites par M. Defauconpret, formera 16 volumes in-8°, imprimés par H. Fournier sur papier vélin satiné, et sera ornée de 49 gravures en taille-douce (titres gravés, vignettes et portrait de l'auteur).

Les 16 volumes et les 40 gravures seront publiés en 128 livraisons qui paraissent le jeudi de chaque semaine.

Prix de la livraison : 50 centimes.

Les souscripteurs de Paris qui paieront 20 livraisons à l'avance les recevront franches de port à leur domicile.

MM. les souscripteurs aux premières éditions de F. Cooper pourront acquérir séparément le *Paquebot américain*, qui forme le 15e volume de la collection, au prix de 4 fr.

OEUVRES COMPLETES DE LORD BYRON,

TRADUCTION D'AMÉDÉE PICHOT.

DIXIÈME ÉDITION, REVUE ET CORRIGÉE, ET AUGMENTÉE DES NOTES DE LA DERNIÈRE ÉDITION DE LONDRES.

6 volumes in-8° ornés de 15 gravures, prix : 20 fr. | Un seul volume in-8° papier jésus avec 15 gravures, prix 15 fr.

6e Année. Jeudi 28 Mars 1839. N° 13.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEY, FRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Lettre d'un bachelier es-musique. — De l'état de la musique en Italie, par Listz. — Lettre au prince de *** — Concert du Conservatoire, par M. Berlioz. — *Biographie :* Kalkbrenner, par M. Fétis. — Nouvelles.

LETTRE D'UN BACHELIER ES-MUSIQUE.

A M. le directeur de la GAZETTE MUSICALE.

DE L'ÉTAT DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

Vous me demandez de vous envoyer un rendu-compte exact, une revue circonstanciée de tout ce qui se fait d'intéressant en Italie sous le rapport musical. Je suis, dites-vous, plus à même que personne de vous tenir au courant des nouvelles relatives à notre art. Depuis plus d'un an je foule le sol classique, j'habite le pays de la musique comme on l'appelle; je dois fréquenter assidument tous les théâtres, entendre tous les opéras nouveaux, assister à tous les concerts, connaître tous les musiciens, être à l'affût de toutes les publications importantes..... Cela est vrai, on ne peut plus vrai; seulement il résulte de là précisément le contraire de ce que vous concluez, c'est-à-dire que je n'ai rien, ou si peu que rien à vous dire.

Vous êtes à ce que je vois, mon cher Schlesinger, dans une étrange erreur, commune du reste à beaucoup de gens; vous vous imaginez que l'Italie est encore aujourd'hui le centre du monde musical, que le mouvement y est grand, qu'une forte impulsion est donnée à l'art dans la patrie de Rossini et de Paganini, ces deux représentants suprêmes de la composition et de l'exécution; détrompez-vous. Il existe évidemment un mouvement musical en Italie; mais, d'une part, ce mouvement n'anime que la sphère dramatique, de l'autre je dirais volontiers qu'à cette heure c'est une agitation dans le vide, un mouvement stationnaire que peut-être même on serait assez fondé à considérer comme rétrograde.

Ainsi que j'ai déjà eu occasion de vous l'écrire de Milan, il ne peut en aucune façon être question de musique instrumentale, lorsqu'on parle de musique en Italie. Ce n'est pas à dire qu'il ne s'y trouve plusieurs instrumentistes remarquables; mais ces artistes isolés, quelque plaisir qu'il y ait pour le public à les entendre, ne sauraient beaucoup contribuer au progrès. En musique comme en toutes choses, le principe d'association est le seul fécond en grands résultats; ce n'est que *là où plusieurs sont rassemblés* que l'esprit se manifeste. Un individu n'est vraiment puissant qu'autant qu'il groupe autour de lui d'autres individus auxquels il communique son sentiment et sa pensée; seul, il étonnera, il charmera, mais l'effet qu'il produira sera éphémère; si d'autres ne se joignent à lui, en travaillant avec lui, le vent emportera ce qu'il aura semé; il n'exercera point d'influence durable. Or, et ceci est d'une vérité absolue, dans aucune des villes d'Italie que j'ai parcourues il n'existe une réunion d'artistes qui sachent ou veuillent exécuter les œuvres symphoniques des maîtres. La musique de quatuor est complétement délaissée, à l'exception des ouvertures d'opéras que l'on entend au théâtre, exécutées la plupart du temps sans verve, sans précision, sans ensemble, et d'ailleurs plus d'à moitié étouffées par le bruit des conversations; il est à peu près impossible d'entendre où que ce soit le plus petit bout de musique d'orchestre (1).

De ce côté donc néant, néant absolu. Soit que cela tienne à l'antipathie inhérente au caractère national pour ce genre de musique, soit qu'on doive l'attribuer à l'absence d'artistes ayant tout à la fois assez de volonté, d'autorité et de persévérance pour former peu à peu le goût du public

(1) Le même mot sert en italien à désigner les ouvertures et les symphonies (*sinfonia*). La véritable acception du mot symphonie est généralement ignorée.

et l'amener aux choses sérieuses, soit toute autre cause à moi inconnue, toujours est-il que le résultat est déplorable. En conséquence ce paragraphe de ma revue hebdomadaire resterait forcément toujours en blanc.

Maintenant passons aux théâtres.

L'Italie, comme vous savez, compte trois théâtres principaux : la *Scala*, la *Fenice* et *Saint-Charles* (Milan, Venise et Naples). Saint-Charles, que je ne connais pas encore, retentit des succès croissants de Nourrit sur lequel je n'ai rien à vous apprendre. Je veux pourtant vous conter en passant une petite anecdote ; elle vous donnera la mesure du tact exquis de notre artiste et de l'opinion que les Italiens conservent de leur suprématie musicale. Plusieurs personnes témoignant à Nourrit leur admiration et se félicitant de le voir prochainement paraître sur la scène italienne, il leur répondit, sans doute avec un sourire imperceptible : « qu'il était tout confus d'un accueil si au-dessus de son ta- » lent et qu'il venait en Italie *pour apprendre à chanter.* » Ce mot d'une si obligeante exagération, d'une plaisanterie si aimable, fut pris au sérieux par les *dilettanti* ; on l'accepta au pied de la lettre, et j'eus mainte occasion depuis de m'entendre dire que Nourrit se fixait à Naples afin d'y *étudier le chant.* O sainte simplicité (1) !

Dans une lettre que je vous adressais de Venise, je vous parlais avec détail de la *Fenice*, cette admirable salle, de si harmonieuses proportions, décorée avec tant de goût et d'élégance, et de la troupe d'élite qui à cette époque faisait les délices des Vénitiens. J'assistai aux premières représentations du nouvel opéra de Mercadante, *li Due illustri rivali.* C'est une partition écrite avec habileté et conscience; plusieurs morceaux d'ensemble en sont vraiment remarquables; aussi le succès a-t-il été complet. Les derniers ouvrages de Mercadante sont sans contredit les mieux écrits et les mieux pensés du répertoire actuel.

Par malheur la Fenice une fois close, je me trouvai de nouveau en pleine disette musicale; n'ayant donc, comme Brid'oison, d'autre façon de penser que celle de ne savoir que vous dire, j'eus l'idée pour allonger ma lettre d'y ajouter quelques mots sur la peinture. J'osai vous nommer Titien et le Véronèse, et si je ne me trompe, je me laissai aller à vous parler de quelques unes de mes impressions personnelles sur les lagunes, les palais mauresques, etc. Mais voici que vous m'accusez de devenir *trop littéraire* (le dernier des reproches que je croyais jamais pouvoir mériter, sur l'honneur !); vous prétendez que vos abonnés ne veulent et ne doivent entendre parler que de septième diminuée et de *fa* double dièse; vous biffez honteusement mes pattes de mouches poétiques, vous coulez bas ma gondole au clair de lune, et vous me demandez avec colère ce qu'ont affaire *Gianbellino*, *Donatello*, *Sansovino*, avec le rédacteur de la *Gazette musicale.* Il n'y a donc pas de ma faute si vos lecteurs ne sont point au courant de ce qui s'est fait à la Fenice.

Quant à la Scala, permettez-moi de vous rappeler que je vous en avais parlé précédemment de la façon la plus circonstancielle; vous avez su du moins en partie les brutales interprétations auxquelles mes observations donnèrent lieu et les mille désagréments que ma lettre m'attira. Ce fut pour moi une nouvelle occasion de méditer sur la critique en général, et sur la critique musicale en particulier. Mes réflexions appuyées sur mainte expérience personnelle et sur une multitude de faits bien connus, parcouraient toujours le même cercle et m'amenaient inévitablement à la même conclusion que je répugnais pourtant à en tirer ; c'est que la tâche de critique, que je regarde comme utile, laborieuse, difficile, et par conséquent digne de respect lorsqu'elle satisfait aux conditions de sincérité, d'équité, de savoir et de convenance, devient ou un métier avilissant par la manière dont il est rempli, ou un acte de dévouement chevaleresque en raison des persécutions qu'il attire à quiconque veut demeurer consciencieux et indépendant. Pour ma part, je ne me suis jamais soucié du métier, ayant, grâces à Dieu, autre chose à faire; quant à l'héroïsme, je commence à m'en lasser, j'aime autant, entre nous soit dit, le réserver pour d'autres occurrences. Lorsque le critique n'est point artiste, lorsqu'il ne pratique pas ce qu'il prétend enseigner, alors et avec une grande apparence de raison, on décline son autorité, on lui nie la faculté d'apprécier et de juger les résultats, à lui qui ignore les procédés, et s'il lui arrive d'être sévère, on se rit de ce que l'on envisage comme la colère de l'impuissant. Les artistes le récusent, et de quelque façon qu'il s'y prenne, il encourt non seulement la haine, mais le mépris de tous ceux auxquels il ne prodigue pas la louange la plus outrée. Quant à l'artiste-critique, il se trouve dans des conditions encore dix fois pires; s'il se permet de critiquer en toute conscience ce qui lui paraît défectueux dans les œuvres des grands maîtres, son outrecuidance n'est pas tolérable; s'il s'attaque à ses égaux et à ses contemporains, il est dévoré d'envie; ceux avec lesquels il a des relations personnelles l'accusent d'ingratitude, ceux qu'il n'a jamais vus se demandent *ce qu'ils lui ont donc fait* pour le traiter ainsi. Enfin là où il croyait ne soulever qu'une question d'art, il se trouve avoir soulevé cent questions de personnes, et s'être fait autant d'ennemis que ces personnes ont de maris, de frères, de cousins, de protecteurs, quelquefois même de compatriotes !

En résumé donc cet éternel dilemme : ou bien *la* critique est impuissante, ou bien elle est de mauvaise foi ; en d'autres termes : ou bien *le* critique est inintelligent, impertinent, absurde, ou bien il est envieux, partial, plein de fiel et d'irritation, etc. Or, je vous le demande, l'alternative ainsi posée, n'est-il pas plus prudent, plus profitable, de demeurer dans le silence?

Ce que je viens de vous dire est particulièrement applicable à l'Italie, où la critique élevée, l'analyse sérieuse d'un ouvrage d'art, sont tout-à-fait en dehors des habitudes de la presse. Les compositeurs et les exécutants ont parmi les journalistes leurs amis et leurs ennemis, leurs partisans et leurs détracteurs. Les uns les exaltent en toute occasion jusqu'aux nues, les autres leur disent de grosses injures; mais la part des louanges est de beaucoup la plus considérable; elles doivent toujours être absolues, sans restriction aucune. « Madame *** est merveilleuse, divine; elle a fait *fanatisme*; le maestro *** est un génie incomparable, » telles sont les formules adoptées. Les principes essentiels du beau et du vrai ne sont jamais ni posés, ni discutés. La critique caresse la vanité des artistes au lieu de stimuler leur amour-propre ; elle suit la mode au lieu d'éclairer le goût, et joue assez habituellement le personnage du *ciccrone* qui vous fait pompeusement la nomenclature admirative de tous les objets que vous visitez avec lui.

Outre les trois grands théâtres ci-dessus, il n'est pas de ville en Italie, quelque imperceptible que puisse être le point noir qui la désigne sur la carte géographique, qui n'ait aussi sa salle de spectacle, presque toujours spacieuse, d'une bonne architecture et parfaitement commode. Chacun de ces théâtres acquiert de l'importance à une époque déterminée de l'année et devient théâtre du premier ordre. A

(1) Remarquons ici qu'à l'heure où je vous écris, les artistes dramatiques les plus en vogue sont étrangers. Mademoiselle Ungher est Allemande, madame Schoberlechner est Russe, madame Garcia et Nourrit sont Parisiens, mesdames Spech, Schütz, Méric-Lalande, Dérancourt, Olivier, Pixis, Castellan, miss Kemble et M. Hennequin (lisez Inchindi) ne portent pas non plus des noms *ausoniens.*

Bergamo, à Brescia, à Sinigaglia, à Piacenza, à Livourne, à Lucques, etc., etc., durant le temps des foires ou la résidence du souverain, les premiers sujets sont engagés et payés comme dans les plus grandes villes. Alors, et pour un instant, telle petite ville qui était déserte et silencieuse, s'anime, s'égaie, se vivifie. Des gens qui, le reste de l'année, vivent isolés, sans amusements et presque sans intérêts, se trouvent tout-à-coup rassemblés chaque soir dans une même salle, se passionnent pour ou contre les mêmes individus et les mêmes choses, confondent et échangent leurs émotions, leurs sympathies. L'incroyable bon marché du prix d'entrée rend le plaisir du spectacle accessible à tous. Et c'est là une chose dont on n'a guère idée en d'autres pays : un centre de divertissement qui réunit toutes les classes; un foyer commun de vie, de passion, d'enthousiasme; un principe de civilisation qui, ainsi qu'une source toujours jaillissante, se répand incessamment dans chaque branche de la société.

Quel dommage que des habitudes si favorables à l'extension de l'art ne servent aujourd'hui qu'à faire végéter une foule de productions éphémères, à sortir pour une heure du néant des noms et des œuvres destinés à y retomber presque aussitôt! Le public les accepte faute de comparaisons, les écoute par habitude, et les vante ensuite par esprit de nationalité; car l'esprit de nationalité est excessivement chatouilleux en Italie et va se loger là où il semblerait au premier abord qu'il n'a absolument que faire.

Les opéras qui sont actuellement le plus en possession du répertoire, et font successivement le tour de ces différents théâtres, sont : *Marino Faliero*, *Lucrezia Borgia*, *Parisina*, *l'Elisir d'Amore*, et surtout *la Lucia di Lammermoor*. Ces opéras ayant tous été représentés à Paris, il n'y aurait nulle opportunité à vous en faire l'analyse. Le système dans lequel ils sont conçus rendrait d'ailleurs cette tâche difficile et ingrate pour moi. Parfois le souffle affaibli de Rossini s'y fait encore sentir et donne à ces corps sans âme une apparence de vie; d'heureuses mélodies qui, en Italie, courent dans l'air, comme on dit qu'à Paris l'esprit court les rues, viennent s'y placer au hasard et caressent agréablement l'oreille; mais quiconque chercherait dans ces opéras la pensée, l'invention, la déclamation, l'expression dramatique, l'art enfin dans la sérieuse et grande acception du mot, perdrait, je crois, son temps et sa peine.

On comprend combien il est difficile que l'étude de ces compositions puisse former des acteurs et des chanteurs de premier ordre. Les belles voix sont, relativement à d'autres pays, communes en Italie. Les hommes naissent sur ce sol privilégié avec une naturelle aptitude pour les arts; ils ont le regard plein de feu, le geste animé et la disposition enthousiaste qui fait les artistes : pourtant le nombre des chanteurs et des chanteuses distingués y est fort restreint. La négligence des compositeurs entraîne après elle la négligence de leurs interprètes. Des rôles qui n'ont point été pensés sérieusement par les uns ne sont point sérieusement étudiés par les autres. Il y a un procédé uniforme, adopté par tous, certaine manière convenue de rendre tous les sentiments et toutes les situations. Le public, qui est très au courant de ce procédé, a pris lui aussi, l'habitude d'applaudir invariablement les mêmes effets. Ce sont, pour l'ordinaire, de violents et subits contrastes, motivés ou non, du *pianissimo* au *fortissimo*, des renflements de voix quasi-convulsifs, des cris foudroyants à la fin des morceaux lorsque le chanteur vient d'être pathétique et qu'il est question de combats, de vengeance ou de désespoir. Le grand cri est de rigueur pour quiconque aspire à la renommée de *cantante di Cartello*. Une actrice ne saurait se laisser tomber sur les planches ou dans un fauteuil sans pousser le grand cri. Le grand cri remplace avantageusement la gamme chromatique, le saut à la dixième et la cadence indéfinie déclarés aujourd'hui rococo et de mauvais goût. Les traits, la difficulté, la *bravura* ont passé de mode. Beaucoup de gens font honneur de ce changement à la musique de Bellini et le considèrent comme un progrès, comme une *révolution* heureuse pour l'art. Il m'est difficile, je l'avoue, de me rendre à cet avis. Le progrès de Rossini à Donizetti ne m'est pas bien démontré. Quant à la révolution qui fait succéder l'empâtement à l'agilité, la mesquinerie à la prodigalité, je doute qu'elle soit fort profitable, si ce n'est pourtant à la paresse de MM. les chanteurs.

Parmi les cantatrices qui tiennent le premier rang sur les théâtres d'Italie, il en est une qui s'est placée à part et à laquelle ce que je viens de vous dire ne saurait s'appliquer en aucune façon. Mademoiselle Ungher, douée d'un sentiment profond, d'une remarquable intelligence et d'une énergie dont elle n'avait à redouter que les excès, a acquis par des études approfondies, continuées sans interruption durant l'espace de dix années, le plus beau talent dramatique qui ait paru sur la scène depuis mesdames Pasta et Malibran. Toujours vraie, noble, pathétique, elle se pénètre de l'essence de son rôle, et brisant, si je puis m'exprimer ainsi, les barrières de glace que les platitudes d'un libretto stupide ou d'une musique décolorée élèvent entre elle et le spectateur, elle devient sublime là où il semblait impossible d'être autre chose que *convenable;* elle fait naître la plus vive émotion là où tout autre dissimulerait à peine le contre-sens des paroles et de la musique. C'est un curieux et triste spectacle tout à la fois que celui de ce beau génie de femme emprisonné dans la médiocrité de sa tâche. Je la comparais souvent à un hardi nageur qui se débat misérablement dans un mince petit filet d'eau. Quelquefois aussi elle me rappelait le grand Mozart forcé de jouer du piano les mains couvertes d'un mouchoir afin de divertir les dames de la cour, ou bien encore le jeune Michel-Ange employé par le magnifique Cosme de Médicis à lui tailler dans son jardin une statue de neige. La voix de mademoiselle Ungher est étendue, juste et flexible. Musicienne consommée, elle aborde avec facilité tous les rôles; le répertoire bouffe lui est aussi familier que le répertoire tragique, et l'universalité de son talent est aussi exceptionnelle que sa profondeur.

Madame Garcia, entrée beaucoup plus récemment que mademoiselle Ungher dans la carrière dramatique, est encore à cette heureuse période où l'artiste peut en appeler de la critique à l'avenir. Assez jeune pour que sa voix remarquablement pure, ronde et fraîche n'ait de bien long-temps rien à redouter des années, elle doit nécessairement gagner par le seul travail de l'expérience. Une certaine négligence comme mêlée d'embarras dans son jeu, quelque inégalité dans son chant, le plus souvent plein de charme, et jusqu'aux erreurs de ses ajustements (chose à laquelle le public italien est peu attentif), disparaîtront sans nul doute en présence du public parisien, le plus exigeant de tous en matière de goût. C'est aussi à ce public qu'elle va demander prochainement des enseignements, des encouragements et des récompenses. Le nom qu'elle porte est d'un heureux augure.

Décidé à ne jamais vous parler sur *ouï-dire*, je nommerai seulement ici pour mémoire madame Boccabadati et madame Giuditta Grisi et Schutz.

Je vous ai dit mon opinion sur madame Schoberlechner. Son récent dévouement conjugal mérite toute sorte d'éloges. Par un évanouissement prolongé elle a rappelé le parterre inflexible aux lois de l'humanité, et a sauvé à son mari les horreurs d'un *fiasco con fiocchi* qui menaçait le maëstro de *Marie Tudor*.

Le ténor le plus à la mode en ce moment est Mariani. Il

est fort jeune. Depuis trois ans seulement au théâtre, s'il consentait à travailler il se placerait sans nul doute en première ligne parmi les grands chanteurs. Mais c'est là ce qu'il n'a pas fait, ce qu'il ne fait pas, et ce que, je le crains bien, il ne fera jamais. Son admirable voix, la plus absolument belle que j'aie jamais entendue, suffit à ses succès. Maintes fois je l'ai vu en scène avec mademoiselle Ungher ne paraissant ne trop rien comprendre au jeu pathétique, à la savante déclamation de la grande actrice. Après l'avoir écoutée, le sourire sur les lèvres, ainsi qu'il convient à un ténor bien élevé, son tour venu, il s'avançait vers la rampe et chantait sa partie du duo, quelle que fût la situation, avec la même tendresse mélancolique, la même absence de déclamation, et, il faut bien le dire, avec un accent divin qui arrachait au public des applaudissements passionnés. Probablement alors il se demandait à part lui à quoi bon ces inflexions de voix terribles ou déchirantes, ces notes brisées, cette déclamation qui se modifie suivant le sens des paroles et le sentiment qu'elles expriment. Mariani chante sans travail, sans effort; il charme, il ravit tout ce qui l'écoute, que chercherait-il de plus?

Salvi, autre ténor que j'ai entendu à Gênes et qui est maintenant à Naples, possède également un organe remarquable. Son chant est émouvant, sa méthode large et pure, sa déclamation et son geste d'une aisance et d'une noblesse parfaites.

Ajoutez à ces noms ceux de Coselli (primo basso), artiste intelligent et distingué, de Donzelli, dont vous avez eu la primeur à Paris, et vous serez à peu près aussi au courant que moi du *personnel* des théâtres italiens.

Plusieurs des princes souverains d'Italie ont un goût prononcé pour la musique. Sa majesté Marie-Louise, qui joue fort bien du piano, accueille les artistes avec la plus gracieuse bonté. Le grand-duc de Lucques a un pianiste attaché à sa maison, M. Doehler. A l'occasion de la visite du prince Frédéric de Russie, S. A. R. le grand-duc de Toscane a donné dans les vastes et harmonieuses salles du palais Pitti plusieurs concerts. Mesdemoiselles Ungher, Francilla Pixis, Mariani, Coselli, en ont fait les honneurs. J'y ai entendu avec un vif intérêt M. Giorgetti, violoniste supérieur, compositeur distingué De douloureuses infirmités ne lui permettent malheureusement pas de faire le tour d'Europe, aujourd'hui nécessaire aux réputations d'exécutant. Jules Janin vous a conté avec autant d'esprit que de grâce un trait de générosité de S. A. auquel je suis assez heureux pour avoir servi d'occasion ou de prétexte; j'aurai donc garde d'y revenir.

Florence se vante avec raison, ainsi que Milan, de plusieurs dilettanti quasi-artistes que compte la société. De même qu'à Milan, une famille privilégiée qui porte un nom illustre, présente une réunion de talents dont je ne sais pas d'autre exemple. Tous les Poniatowski, de même que tous les Belgiojoso, chantent et chantent bien. La conformité de leur goût musical et l'heureuse circonstance des liens de parenté qui rend les études en commun faciles, les met à même de monter chaque année plusieurs opéras dont l'exécution est très remarquable. Un joli petit théâtre, construit aussi par un amateur de musique, M. Standish, réunit cinq ou six fois dans l'hiver la société la plus élégante de Florence, et les nombreux étrangers que mille raisons diverses attirent et retiennent sur les bords de l'Arno. Des applaudissements en quelque sorte *européens* viennent couronner les efforts de cette jeune et gracieuse troupe. Malgré le peu d'opportunité d'une critique quelconque en pareille circonstance, je ne saurais m'empêcher de regretter qu'une pensée plus large, plus compréhensive, ne préside au choix des opéras représentés au théâtre Standish. L'hiver dernier, par exemple, on y a monté, au bénéfice des salles d'asile, *Othello*, *le Barbier* et *l'Elisir d'Amore*. Les deux premiers sont des chefs-d'œuvre, l'autre est une des meilleures compositions de Donizetti; mais *Othello* et *le Barbier*, joués depuis quinze années sur tous les théâtres d'Europe avec un succès immense, chantés à l'envi par les artistes les plus éminents, *Othello* et *le Barbier*, que les enfants savent par cœur et que le peuple fredonne dans les rues, n'ont plus besoin de la publicité restreinte d'un théâtre d'amateurs. *L'Elisir d'Amore* a aussi un succès de vogue, il est à l'ordre du jour de tous les répertoires. Il n'y a pas, ce me semble, grand avantage pour l'art à ce que ces opéras soient représentés une ou deux fois de plus ou de moins. N'y aurait-il pas pour des amateurs que leur position place au-dessus des considérations pécuniaires et des exigences du public, à côté du simple but d'amusement et de vanité légitimement satisfaite, un but plus élevé à se proposer? Ce serait de faire connaître à l'Italie des œuvres capitales qui, par un déplorable enchaînement de circonstances, semblent devoir lui rester encore long-temps inconnues; d'aborder courageusement les compositions de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Meyerbeer; de transplanter sur un sol bien préparé ces productions de la muse étrangère, de les faire apprécier, goûter d'abord par la bonne compagnie, dont, en tout pays, l'influence est si grande; et d'exciter ainsi peu à peu dans un public plus vaste le désir de connaître aussi ces ouvrages célèbres. Moins que personne je crois aux révolutions soudaines, aux changements opérés à coup de baguette. Dans le domaine de l'art et de l'intelligence surtout, rien ne se fait par bonds et par sauts; et je ne suis pas assez naïf pour penser que si le prince Poniatowski, ou tout autre, fait exécuter en Italie un opéra de Weber ou de Mozart, le goût de la musique vraiment dramatique y renaîtra aussitôt comme par enchantement. Je crois au contraire que, pour faire une semblable tentative, il faudrait s'armer de beaucoup de résolution, se résigner à s'entendre dire infiniment d'absurdités, et n'avoir pour soi, pendant long-temps, qu'une minorité imperceptible. Mais lorsqu'à des goûts et à des talents d'artiste on réunit les avantages d'une position sociale indépendante, ce serait un orgueil bien placé que celui d'essayer, de provoquer, d'encourager par tous les moyens une réforme théâtrale, sans laquelle, avant peu d'années, l'Italie se trouvera complétement en dehors du mouvement progressif qui s'accomplit chez les autres nations.

Puisque je suis en train de vous parler de réforme, je ne saurais passer sous silence celle que propose en ce moment au Saint-Siége un artiste auquel une longue carrière glorieusement fournie donne le droit de parler avec autorité. Après une absence d'environ trente années, Spontini, désireux de repos, éprouvant peut-être le besoin de respirer l'air natal, a demandé à son auguste protecteur, le roi de Prusse, la permission de retourner en Italie. Sans doute, et je ne crois pas lui faire tort par cette supposition, il était aussi secrètement attiré par le désir de venir payer sa dette à sa patrie, de faire hommage à son pays du produit de ses veilles. Sans doute il lui était doux de penser que ses compositions, accueillies avec enthousiasme par l'Europe entière, allaient prendre droit de cité sur le sol natal, et qu'elles seraient reçues avec amour par ses compatriotes. Quoi qu'il en ait été de ses désirs, de ses projets, de ses illusions à cet égard, Spontini dut les perdre bien vite. Je le vis à ses premiers pas en Italie; je me trouvai avec lui la première fois qu'il assista à une représentation de *la Scala*. Il put se convaincre dès ce soir-là même, que la musique telle qu'il la comprenait et la voulait serait un langage inintelligible de ce côté des Alpes; que la grande école de déclamation fondée par Gluck, et dont il est un des con-

tinuateurs, leur était inconnue; que les habitudes des artistes les rendaient impropres à exécuter les œuvres composées sous cette inspiration, et que le public n'était nullement préparé à les goûter. Il nous est permis de conjecturer, bien que Spontini n'ait jamais laissé échapper un mot qui trahit ses sentiments à cet égard, qu'il fut péniblement contristé par la conviction que, comme artiste, il resterait toujours étranger parmi les siens; que sa patrie ne rendrait hommage à son nom que sur le témoignage des autres nations. Il dut sentir et penser sans doute en ce moment que cette gloire, dont la terre étrangère avait été justement prodigue envers lui, ne pouvait remplacer l'intime et profond bonheur de voir ses œuvres appréciées, comprises, aimées par les siens. Cette heure de *renoncement* intérieur dut être amère.

Pourtant quelles qu'aient pu être ses déceptions de ce côté, Spontini n'abandonna pas la pensée de rendre son séjour utile à sa patrie. Renonçant, en juste appréciateur de l'état des choses, à une tentative de régénération impossible au théâtre, et tout aussi frappé de la décadence dans laquelle était tombée la musique d'église, il songea qu'il y avait là une réforme à tenter, parce qu'elle dépendait, en définitive, de la volonté d'un seul.

Choqué, scandalisé comme le sont tous ceux qui joignent au sentiment religieux le sentiment artiste, de n'entendre durant les offices de l'église et la célébration des saints mystères que de ridicules et inconvenantes réminiscences du théâtre; plein de colère de voir l'orgue, cette majestueuse voix des cathédrales, ne plus faire résonner ses vastes tuyaux que des *cabalettes* à la mode, il conçut la noble pensée d'arracher l'église à ce scandale, et de réinstaurer l'austère et grave musique, telle que l'écrivirent les Palestrina, les Marcello, les Allegri. Fortement appuyé par l'évêque de Jesi (ville des États-Romains où est né Spontini) qui se hâta de défendre par un mandement spécial l'exécution de la musique de théâtre dans son diocèse, se fondant sur les arrêts des conciles et des papes qui, à différentes époques, flétrissent en termes énergiques ces abus et condamnent les profanateurs à des peines infamantes, Spontini adressa au Saint-Père un mémoire développé sur les nombreux inconvénients de l'état de choses actuel. Il conclut en proposant les moyens les plus efficaces pour déraciner l'abus, et fonder une nouvelle école de musique sacrée.

Sa Sainteté a accordé plusieurs audiences à Spontini; elle a paru écouter favorablement son projet; elle a décoré l'illustre compositeur de l'ordre de Saint-Grégoire...

Ce qui n'empêchera peut-être pas le plan de réforme, auquel du reste Spontini se propose de donner la plus grande publicité en France et en Allemagne, de dormir oublié dans quelque carton de la chancellerie pontificale.

Sur ce, mon cher Maurice, dormez sur les deux oreilles, et surtout ne me reprochez plus d'être trop littéraire, car je ne me suis pas permis aujourd'hui un seul petit mot qui ne fût conforme à votre programme.

J. Liszt.

A S. A. R. LE PRINCE DE ***.

DIXIÈME LETTRE.

L'empereur de Russie. — Nourrit. — Concerts de M. et madame Boulanger-Kauzé et des frères Kontski.

Je ne sais, prince, si vous avez entendu parler d'une ordonnance ou ukase de l'empereur Nicolas, concernant les artistes étrangers qui vont se fixer en Russie. Ce rescrit est un acte de haute civilisation; il témoigne du progrès artistique dans l'ancienne Scythie, et nous fait dire avec Voltaire, ce modèle du bel esprit français courtisan :

C'est du nord aujourd'hui que nous vient la lumière.

Et en effet, pendant que tous les ministres chargés des beaux-arts qui se succèdent en France s'occupent beaucoup plus de se maintenir au pouvoir ou de le reconquérir, que de faire fleurir la plus belle et la plus noble partie de leurs attributions, le souverain d'un peuple de barbares, comme on dit à Paris, ordonne que tout artiste étranger, musicien, peintre ou comédien qui aura exercé son art à Saint-Pétersbourg pendant dix ans, jouisse d'une pension, et soit appelé ensuite, s'il y est apte, à remplir des fonctions civiles. Honneur donc au souverain qui honore les arts et ceux qui les cultivent!

Toute la presse française a été unanime dans ses regrets sur ce pauvre Nourrit tué d'un coup de sifflet napolitain, comme le grand Racine tomba frappé de mort par un regard de Louis XIV. Le lâche qui s'est servi de ce sifflet comme d'un stylet pour frapper au cœur le pauvre artiste français doit être plus malheureux maintenant que sa victime, à moins que ce ne soit quelques uns de ces artistes lazzaroni au cœur jaloux, vil et impitoyable. Cette basse jalousie contre tout mérite étranger qu'excite incessamment un petit esprit de nationalité est le signe distinctif, au reste, du caractère napolitain.

Les souvenirs me viennent en foule sur ce pauvre Nourrit, avec qui je me trouvais à dîner chez l'illustre auteur des *Huguenots*, le lendemain de la première représentation de cette grande épopée musicale. Je le soumis dans toute cette soirée à mes investigations physiologiques et psychologiques, ayant alors l'intention d'écrire sa biographie comme celle de beaucoup d'autres artistes dramatiques.

Dans tous les détails qu'on a donnés sur Nourrit, on n'a pas dit, que je sache, qu'il était entré à l'âge de seize ans, en 1818, chez MM. Mathias frères, qui faisaient la commission, c'est-à-dire expédiaient toutes sortes de marchandises pour la France et l'étranger, et avaient des maisons à Paris, à Lyon, en Pologne, et jusqu'en Rusie. Nourrit tenait les livres dans cet établissement considérable, et de plus était caissier. Après y être resté près de cinq ans, il en sortit à la suite d'une altercation avec le premier commis de la maison qui lui avait disputé la qualité de l'exactitude, qu'il prétendait justement, lui, posséder au premier degré. Il entra dans une maison d'assurances où il resta peu de temps, sentant déjà sourdre en lui sa vocation artistique. Je passe rapidement sur les commencements de cette carrière que vous ont fait connaître les journaux, pour vous parler de la mission qu'il se croyait appelé à remplir en ce monde et de ses idées à ce sujet. Il voyait l'art musical et l'art dramatique de haut. A ce moment de son nouveau triomphe de chanteur et de comédien, il s'occupait de la première communion d'une de ses filles. Il avait parlé à quelques grands personnages d'épurer le théâtre, de lui faire jouer un plus haut rôle dans l'intérêt des mœurs et de la religion, et il avait été écouté. Malgré la censure qui avait supprimé Catherine de Médicis dans *les Huguenots*, on avait vu la puissance de l'art musical, le terrible effet scénique dans ce quatrième acte des *Huguenots* contre le fanatisme; et l'on avait réfléchi qu'il vaut mieux avoir pour soi que contre soi cette irrésistible éloquence des sons, et ces effets magiques de la scène portés à un si haut degré de perfection. Nourrit avait fait d'excellentes études au collége de Sainte-Barbe et avait su résumer de bonne heure les idées de Saint-Simon, de Fourier et des autres socialistes humanitaires : il les embellissait, les couronnait par la philosophie de son art doublement prestigieux. Mais ces idées dans lesquelles

se sont usés tant d'esprits supérieurs et qui sont inréalisables par un simple comédien ont fatigué, brûlé le cerveau qui les nourrissait, et, comme on dit communément, la lame a usé le fourreau.

Nourrit fut le Rouget-de-l'Isle de la révolution de 1830 par la manière énergique, admirable, créatrice, dont il chanta un hymne médiocre de paroles et de musique. Ce rôle de Masaniello qu'il avait aussi créé avec tant d'énergie dans *la Muette* ne provoqua-t-il pas la révolution de Belgique? C'est ce même personnage de Masaniello exalté, élevé, presque divinisé, puis assassiné par les Napolitains lorsqu'ils l'eurent enivré, rendu fou de puissance, que Nourrit est allé continuer jusqu'au bout et en réalité à Naples; et cela, le pauvre et sublime fou, après avoir rêvé le double triomphe dans son *Polyeucte* du vieux Corneille et de ses idées sociales et religieuses par le théâtre.

M. et madame Boulanger-Kunzé ont donné un concert, samedi 25, dans la salle de la rue de la Victoire. S'il y a eu quelque peu du désordre inhérent à tout programme par le temps qui court, on doit savoir gré aux bénéficiaires d'avoir fait entrer madame Dorus-Gras dans la composition de ce programme. Il faut, en effet, avoir en soi un grand fonds de confiance ou de modestie pour chanter après ou avec une cantatrice comme madame Dorus-Gras; c'est s'attaquer à une rude jouteuse. Elle a chanté l'air du *Cheval de Bronze*, si bien dit dans le temps par madame Ponchard qu'on a forcée de se retirer trop tôt de l'Opéra-Comique. Cet air, varié (sans calembour) par les différents rhythmes dont il se compose, est peut-être le seul morceau brillant, avec celui du *Concert à la cour*, qu'ait écrit M. Auber pour voix de soprano dans les nombreux ouvrages qui sont sortis de sa plume. Madame Dorus-Gras s'y est montrée d'une grâce charmante et d'une perfection à faire réfléchir les deux ou trois rivales, tout au plus, qu'elle a dans Paris. MM. Herz ont exécuté un duo pour deux pianos de leur composition, musique et instruments. Cette musique a fait autant de plaisir que les instruments et les instruments que la musique, mais pas autant cependant que la voix douce et onctueuse du violoncelle de M. Franchomme, qui sait si bien s'insinuer dans les cœurs en passant par les oreilles. M. Lefébure-Wely a dit sur le poïkilorgue, de la fabrique de M. Cavaillé, sa vaporeuse *fantaisie* suisse qui sent le serpolet des montagnes de l'Helvétie, comme la musique du *Guillaume Tell* de Grétry, au dire de Sedaine. Enfin MM. Boulanger-Kunzé, Levassor et madame Boulanger se sont livrés à un dialogue, à un ensemble de romances et de chansonnettes qui ont autant touché que diverti les nombreux auditeurs venus pour assister à cette intéressante soirée de légère et agréable musique, de cette légère musique du jour qui ne laisse cependant pas une profonde impression dans le souvenir des véritables amateurs et des artistes. Pour ma part, je voudrais voir prendre l'art un peu plus au sérieux.

Le lendemain de cette jolie petite soirée de musique mellifluе, MM. Antoine et Charles de Kontski en ont donné une un peu plus substantielle. Après un chœur d'*Euryanthe*, de Weber, le premier de nos deux jeunes virtuoses polonais a dit sur le piano une *fantaisie* et des *variations brillantes* sur *la Figurante*, l'opéra à la mode. Ce morceau est arrangé avec esprit et rappelle avec bonheur les motifs que chacun répète depuis le succès du joli opéra de M. Clapisson au théâtre de la Bourse. Le solo sur un thème de *la Straniera*, varié pour le violon par M. Charles de Kontski, a produit aussi le meilleur effet sur l'auditoire.

M. Charles de Kontski n'a plus qu'à se préoccuper de régler l'émotion qu'il éprouve en faisant résonner son instrument. C'est peut-être parce qu'il demande trop à cet instrument qu'il en obtient toujours quelque chose de plus qu'un autre. Nous l'engageons cependant à s'attacher à donner plus de corps, de sonorité, de fini à ses sons harmoniques. Le bel air de basse pris dans la scène du *Jugement dernier*, par M. Vogel, a été dit par M. Géraldy de manière à lui valoir de nombreux et de justes applaudissements. Madame Wideman, belle et presque bonne cantatrice de concerts, a chanté un duo de Bellini en compagnie de mademoiselle Merty, avec justesse et aplomb. Les belles cordes de contralto qui vibrent si bien dans la voix de la première ont produit leur effet habituel; elle n'a pas moins bien dit l'air de *Marino Faliero*, que nous l'engagerions pourtant à laisser reposer pendant quelque temps, si nous ne touchions au terme des concerts. Mlle Pauline Jourdan a joué sur la harpe une *fantaisie* prise parmi les motifs principaux de *Robert-le-Diable*. Cette jeune harpiste

> Dont je vous ai déjà signalé le talent
> Et qui marche aux succès d'un pas sûr quoique lent,

est appelée à recueillir l'héritage de mademoiselle Bertrand trop tôt enlevée à l'art musical.

Dans sa *grande fantaisie* sur la *Lucia di Lamermmoor*, M. Antoine Kontski s'est montré sous les deux aspects si différents de compositeur et d'exécutant habile. A ce dernier titre, ce jeune pianiste a bien peu de chose à faire pour monter au rang des premiers pianistes de France et d'Allemagne. A l'affût des critiques consciencieuses, et sachant en profiter, M. Kontski *passe du grave au doux, du plaisant au sévère*, en ce sens qu'il s'évertue à polir l'âpreté, la fougue de son jeu, lorsqu'on lui reproche d'être trop Listz, et qu'il se renferme dans le cercle d'un style large, ferme et pur, quand on lui signale des écarts de folie et d'imagination. Il ne lui reste donc plus qu'à s'asseoir dans son individualité. Chopin, par la grâce mélancolique de ses délicieuses mazurkas, s'est montré sur son instrument, le Thomas Moore de la Pologne; par la verve, l'originalité de ses idées et de sa belle et jeune exécution, Antoine de Kontski peut être le Byron de sa patrie, qu'il a peut-être quittée comme le poëte anglais abandonna la sienne, pour n'y plus revenir.

Lundi passé, madame la princesse de Belgiojoso a réuni chez elle les interprètes distingués par le rang et le talent qui s'associent à son goût pour la grave et bonne musique; et, secondée des belles voix de madame de Sparre, d'Alexis Dupont et de plusieurs autres notabilités sociales et artistiques, elle a fait entendre à la haute fashion musicale qui se réunit chez elle l'admirable *Requiem* de Mozart. Louis XIV se plaignait, suivant maître Boileau, de sa grandeur qui l'attachait au rivage au passage du Rhin, vous devez, prince, vous plaindre aussi de vos devoirs de souverain qui vous attachent où vous êtes, et ne vous permettent pas de venir participer à ces soirées parisiennes qui résument le génie allemand, le laisser-aller de l'Italie et l'urbanité française.

Agréez, prince, l'assurance et les regrets de votre serviteur,

Jacques Schob.

SIXIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

La symphonie pastorale a été souvent mieux rendue; l'adagio et le scherzo ont laissé à désirer sous le rapport de l'ensemble et de la délicatesse de l'exécution, quelques parties d'instruments à vent étaient à chaque instant en arrière du reste de l'orchestre, et plusieurs phrases très gracieuses ont paru lourdes faute d'être dites dans le style qui leur,

convient. L'effet général cependant a été très beau, l'orage a produit une impression terrible. Cette symphonie me paraît le chef-d'œuvre de son auteur; du moins elle me remue plus vivement qu'aucune autre; et comme le travail en est merveilleux, l'inspiration soutenue, le plan bien conçu et disposé d'une façon aussi simple que naturelle; je l'admire plus encore, s'il est possible, que la symphonie en *ut mineur* ou la symphonie en *la*. On a fait répéter le chœur sans accompagnement du XVIe siècle. M. César-Auguste Franck a exécuté avec éclat, vigueur et précision une fantaisie fort longue de Hummel, qui a paru insupportable aux quatre-vingt-dix-neuf centièmes de l'auditoire, et qu'on a supportée cependant, par égard pour le beau talent du jeune virtuose. On eût applaudi vingt fois plus M. Franck pour les belles qualités de pianiste et de musicien qu'il a montrées s'il eût mieux choisi son morceau. Madame Mortier de Fontaine a chanté un air de Sigismond de Rossini. Bien que l'étendue et la force de sa voix aient paru suffire à peine pour rendre sensibles certaines désinences mélodiques écrites pour les notes graves d'un vrai contralto, on ne peut nier pourtant que la jeune cantatrice n'ait eu, comme M. Franck, beaucoup à souffrir du choix qu'elle avait fait. La sixième symphonie de Mozart a fait grand plaisir dans les deux dernières parties surtout; la première contient une foule de réminiscences de *Don Juan*, de *Figaro* et des périodes entières de l'ouverture de la *Flûte Enchantée*. Nous ne dirons pas que, malgré l'immense mérite d'une composition pareille, elle nous semble à une distance infinie des sublimités de Beethoven; cet aveu serait mal reçu de certaines personnes fort respectables que nous serions désolé d'affliger ou d'impatienter. Non, allons! voilà qui est convenu : les Alpes ne sont pas plus élevées que le mont Valérien, et les tours de Notre-Dame égalent en hauteur le Chimborazzo et le pic de Ténériffe.

H. Berlioz.

Biographies.

Kalkbrenner (Chrétien-Frédéric), né à Cassel en 1784, a reçu de son père les premières leçons de musique et de piano. Son éducation musicale fut continuée à Naples, où il suivit sa famille en 1796, puis au conservatoire de musique de Paris, où il entra en 1798, dans la classe de piano de M. Adam. L'année suivante, il devint élève de Catel pour l'harmonie. Au concours de l'an VIII (1800) il obtint le second prix de piano; les concours de l'année suivante lui firent décerner le premier prix de cet instrument et celui d'harmonie. Livré alors à l'enseignement, il fit aussi ses premiers essais de composition qu'il publia chez Sieber. Cependant quelques liaisons de jeune homme, qui déplaisaient à son père, firent prendre à celui-ci la résolution de le faire voyager en Allemagne. M. Kalkbrenner partit vers la fin de 1803 et se rendit à Vienne, où il commença à modifier sa manière de jouer du piano après avoir entendu Clementi, dont l'admirable mécanisme devint son modèle. Il a rendu compte dans sa *Méthode de piano* des principes qui le guidèrent alors dans ses études, et de ses travaux pour arriver à cette égalité, à cette indépendance de doigts, au brillant de la main gauche qui depuis ont été considérés comme les qualités principales de son talent d'exécution.

De retour à Paris vers la fin de 1806, après la mort de son père, M. Kalkbrenner s'y fit entendre et fit admirer la puissance et le brillant de son jeu, qui n'avait cependant point acquis le fini précieux qui depuis lors y a ajouté tant de prix. Cependant il parut alors rarement en public, le grand nombre de ses élèves et ses travaux de composition l'occupant incessamment. Fixé en Angleterre au commencement de 1815, il y prit bientôt le premier rang parmi les virtuoses de cette époque et fut le professeur le plus recherché pour son instrument. Les dix années qu'il passa en Angleterre furent aussi celles où il montra le plus d'activité comme compositeur. Le nombre de productions qu'il y publia est très considérable. Chaque année il allait passer quelques mois dans une propriété qu'il possédait, et ce temps était celui qu'il consacrait à ses travaux. En 1818, il s'associa avec M. Logier pour établir des cours par la méthode du chiroplaste, inventée par celui-ci : ces cours obtinrent un succès de vogue et procurèrent des bénéfices considérables aux deux artistes, malgré l'ardente opposition de beaucoup d'autres professeurs de musique, et la multitude de pamphlets qui furent répandus contre l'inventeur du chiroplaste, et même contre M. Kalkbrenner.

A la fin de l'année 1823, M. Kalkbrenner a quitté l'Angleterre et a fait avec M. Dizi, célèbre harpiste et son ami, un voyage en Allemagne dans lequel ils ont visité Francfort, Leipsick, Dresde, Berlin, Prague, Vienne, et quelques autres grandes villes. Partout M. Kalkbrenner a excité l'étonnement par la puissance de son exécution et la perfection de son mécanisme. De retour à Paris en 1824, il s'est associé avec M. Pleyel pour l'exploitation d'une fabrique de pianos, qui par les sommes considérables qu'il y a versées, ses conseils, son influence artistique et ses relations sociales, est bientôt parvenue à une grande prospérité. Devenu chef d'une école de pianistes, il a formé plusieurs élèves distingués parmi lesquels on remarque madame Pleyel, le plus beau talent de femme qu'ait eu jusqu'ici la France. L'école de M. Kalkbrenner doit être considérée comme le dernier développement de celle de Clementi. Tous ses moyens sont renfermés dans l'action libre, indépendante des doigts, et dans l'anéantissement de tout effet emprunté à la force musculaire des bras. Les résultats de cette doctrine du toucher du piano ont été pour M. Kalkbrenner une admirable égalité, une parfaite aptitude des deux mains, le brillant et l'élégance, mais en même temps des bornes plus étroites à la production d'accents variés par l'instrument, que dans l'école de Vienne où toutes les manières d'attaquer le clavier sont admises dans le but de produire des effets divers. Ces deux écoles sont maintenant en présence et se disputent la suprématie par de dignes représentants.

En 1833, M. Kalkbrenner a fait un nouveau voyage en Allemagne dans lequel il a visité Hambourg et Berlin; ses succès n'y ont pas eu moins d'éclat que dans l'excursion qu'il y avait faite dix années auparavant. Trois ans après, il a visité la Belgique. Le roi, après l'avoir entendu à Bruxelles, l'a décoré de l'ordre de Léopold.

Fétis.

Nouvelles.

*** Le Théâtre-Italien donnera dimanche les *Puritains* pour sa dernière représentation.

*** M. Panofka, notre collaborateur, vient d'être nommé membre de la nouvelle académie musicale de Stuttgard. L'annonce de cette honorable distinction était accompagnée d'une lettre très flatteuse du secrétaire, M. Schilling.

*** On travaille depuis plus d'un mois à renouveler le monton et les différents accessoires de l'armature en fer du bourdon de Notre-Dame, ce filleul de bronze de Louis XIV, et l'un des beaux corps sonores qui existent en France. Fondue pour la première fois en 1400, cette cloche fut nommée Jacqueline, du nom de Jacqueline de La Grange, femme de Jean de Montaigu, frère de Gérard, évêque de Paris. Elle fut refondue en 1430 par Guillaume Sifflet. Cette cloche fut cassée en 1680, et augmentée du double en 1681,

par Florentin Le Guay, célèbre fondeur. Louis XIV et la reine Marie-Thérèse d'Autriche lui imposèrent leurs noms lors de sa bénédiction qui fut faite par François de Harlay, archevêque de Paris.

*** M. Artot augmentera encore le nombre des violons célèbres qui doivent se rendre cette saison à Londres.

*** MM. Artot et Doelher donneront un grand concert, mardi 9 avril, au théâtre de l'Opéra-Comique. Voici une annonce qui ne peut manquer d'exciter un intérêt général.

*** M. Jos. Wolfram, première flûte du grand-duc de Bade, donnera le jeudi 4 avril un concert dans les salons de M. Richter, boulevard Poissonnière, 4. — On y entendra, pour la partie vocale, mesdames Max, Anna Zerr, M. Geraldi; et pour la partie instrumentale, M. et madame Wolfram, MM. Urhan et Rosenhain.

*** Mademoiselle Ida Haquet Castellani, élève de M. Bordogni, donnera le 2 avril prochain un concert dans les salons de madame de Genlis, boulevard Montmartre, 1. — On y entendra plusieurs artistes distingués.

*** Mademoiselle Zélia Bincourt, élève de M. de Garaudé, donnera, le mercredi 3 avril 1839, un concert à huit heures du soir, dans les salons de l'hôtel de Gèvres, rue Mousigny, 6. On entendra, pour la partie vocale, madame Baptiste Quiney, mademoiselle Bincourt, MM. Boulanger, Lanza, Dell'oro et Ch. Plantade; pour la partie instrumentale, MM. Gallay, Antoine de Kontzki, Charles de Kontzki.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Montpellier.* — Le concert de MM. Roger et Brucker doit être signalé comme un événement important pour l'avenir de la musique dans notre ville. Jamais on n'y avait fait entendre un aussi bon choix d'œuvres remarquables. Il suffit de citer les ouvertures d'*Oberon*, des *Francs Juges*, exécutés par un orchestre de soixante-dix musiciens. L'introduction de Moïse, *la Religieuse* de Schubert, et plusieurs autres morceaux, ont donné à madame Lemoule, à MM. Roger, Désiré et Miquel l'occasion de recueillir des applaudissements nombreux et mérités. L'intérêt que le public a paru prendre à cette solennité musicale nous permet d'espérer qu'elle sera suivie de quelques concerts du même genre. C'est au zèle des artistes à répondre au goût du public.

*** *Marseille.*—L'écrivain spirituel et instruit qui rend compte dans le *Sémaphore* des concerts de la *Société philharmonique* assure qu'on aurait pu entendre de Paris certains morceaux du dernier concert, exécutés avec une verve et une ardeur peu communes par l'orchestre nombreux de cette société. Les ouvertures de *la Gazza*, du *Cheval de Bronze*, du *Serment*, avec toutes leurs timbales, grosses caisses, tambours, etc, ont pu être entendus dans toute la ville de Marseille. En revanche la jolie voix et le gracieux talent de madame Hebert n'ont pas franchi les voûtes de la salle, où ils ont été accueillis par de vifs applaudissements. Hébert a aussi parfaitement chanté un air de *Jean de Paris*, et madame Duflot-Maillard a ému toute l'assemblée avec la belle ballade de Schubert, *Plaintes d'une jeune fille*. Enfin on a exécuté et applaudi une très jolie valse de M. Bartolotti, violoncelliste au grand théâtre.

*** *Toulon.* — Le ténor Valgalier a obtenu un grand succès dans le rôle de Robert qu'il joue avec intelligence et chante avec talent.

*** *Arras.*—Les *chanteurs montagnards*, dont on avait annoncé la prochaine arrivée à Paris, s'éloignent au contraire de la capitale, et parcourent maintenant les provinces du nord, où ils excitent partout un vif intérêt. Ayant eu occasion de se faire entendre devant M. l'évêque d'Arras, ce prélat a voulu qu'ils vinssent chanter leurs chœurs harmonieux dans l'intérieur de son séminaire diocésain afin de donner aux élèves une idée des effets qu'on peut obtenir en enseignant le chant à de simples paysans. Ce fait est remarquable, et prouve qu'il y a encore en France des membres du clergé disposés à encourager l'étude et les progrès du chant et de l'art musical.

*** *Boulogne.*— Un membre de la Société philharmonique nous prie d'annoncer que dès l'année dernière cette société a envoyé à Bonn son offrande pour la souscription du monument de Beethoven. Nous apprenons avec plaisir que notre appel avait été devancé en cette occasion, et nous désirerions pouvoir enregistrer souvent de pareils faits.

*** *Strasbourg.* M. Neukomm est dans cette ville et s'est fait entendre le dimanche, 24 mars, à sept heures du soir, sur le bel orgue du temple neuf. La recette de ce concert religieux a été destinée aux pauvres. Ce n'est pas la première fois que nous avons lieu de signaler l'empressement que met M. Neukomm à consacrer son beau talent à des bonnes œuvres.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Naples.*—On nous mande sous la date du 11 mars : « Aussitôt après le fatal événement, les restes du pauvre Adolphe avaient été transportés à la petite église de Saint-François.

» Quoiqu'on n'eût point envoyé de lettres de faire part, quoique les journaux n'eussent point annoncé l'heure où le cortége devait se mettre en marche, une foule immense accompagnait le char qui portait au champ du repos la dépouille mortelle de notre malheureux ami. Français, Anglais, Italiens, tous voulaient rendre les derniers devoirs à celui qu'ils admiraient et qu'ils aimaient autant comme homme que comme artiste. La chapelle où s'est fait le service était remplie de monde. Il est d'usage ici de placer les morts dans un riche cénotaphe; ce n'est qu'au moment où l'on sort de l'église pour se rendre au cimetière, qu'on les en retire pour les enfermer dans le cercueil.

» Quand on a procédé à cette triste opération, tous les assistants ont voulu voir encore une fois les traits du grand artiste qu'ils pleuraient; bien plus, on a voulu avoir quelque chose de lui, et ses cheveux ont été distribués et reçus avec transport et avec une sainte émotion par tous ceux qui ont été assez heureux pour en avoir.

» La cérémonie avait duré fort long-temps à l'église, le cortége défilait fort lentement, de sorte qu'il a fallu beaucoup de temps pour arriver au cimetière de la *Madona del Pianto*, qui est près de la ville.

» La nuit étant arrivée, le ciel était pur et serein; il régnait dans la belle campagne qui entoure la colline où se trouve placé le cimetière un calme et un silence religieux; là, on est descendu de voiture, des cierges et des torches ont été allumés, et l'on s'est mis à gravir la colline. Le char marchait en tête, escorté par les artistes, camarades d'Adolphe au théâtre de Saint-Charles; puis venait le clergé récitant les prières des morts; enfin suivait une foule immense de gens en deuil, la plupart portant des cierges allumés. Une chose qui m'a excessivement touché, c'est un vieil ecclésiastique qui, perdu dans cette foule silencieuse et recueillie, a suivi le cortége à pied, priant avec ferveur pour le repos de l'âme de celui qu'il accompagnait à sa dernière demeure.

» Arrivés sur le sommet de la colline, nous avons déposé les restes de notre ami dans la tombe qui lui était destinée. Le terrain avait été acheté dès la veille : on doit y ériger un monument. Français et Italiens veulent participer à cette œuvre pieuse. Après-demain jeudi, on doit célébrer en l'honneur d'Adolphe une grand'messe de *Requiem;* elle sera exécutée par tous les artistes du théâtre Saint-Charles et par l'orchestre du même théâtre. »

*** *Naples.* — M. et mademoiselle Pixis sont arrivés à Naples dans les derniers jours de février. M. Barbaja, directeur des théâtres royaux de cette capitale, avait engagé la jeune cantatrice pour le théâtre Saint-Charles, pour douze représentations. Elle devait y chanter l'opéra *Gabriella di Vergy* avec notre grand artiste, dont toute la France déplore dans ce moment-ci la perte; déjà dans les premiers jours de ce mois une répétition de cet ouvrage avait eu lieu lorsque quelques jours après, le malheureux Nourrit, à qui l'idée de chanter un nouvel ouvrage avec mademoiselle Francilla Pixis, qu'il connaissait déjà depuis plusieurs années, paraissait sourire, avait cessé de vivre. Comme mademoiselle Pixis devait se montrer plus tard dans le rôle de Roméo, il est probable qu'elle y fera maintenant sa première apparition, attendu le retard que ce déplorable événement doit occasionner à la mise en scène de *Gabriella di Vergy*.

*** *Londres.* — *Robert-le-Diable* semble destiné à obtenir tous les genres de succès. On vient de le donner à l'Opéra arrangé en ballet, et on le représente tous les soirs aux acclamations de la foule.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 4 Avril 1839. N° 14.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEY, FRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. ANECDOTES MUSICALES, par Jean Beuricordo. — Académie royale de musique, première représentation du *Lac des fées*, opéra en cinq actes, musique de M. Auber; par F. Danjou. — *Revue critique*. Essai d'une philosophie du beau en musique, par le docteur Schilling. — *Variétés*. Critique d'un critique à propos d'un critique. — Nouvelles. — Annonces.

ANECDOTES MUSICALES.

II.

Ferrari. — La vie de Naples et la famille de Paësiello. — Le Vésuve et le macaroni. — Opinion de Paësiello sur Mozart. — Les cantatrices napolitaines. — Le combat de la Moreschi et de la Galli. — Le roi de Naples et le trombone.

Quand je vous ai parlé de Ferrari comme d'un compositeur qui fut célèbre dans son temps, vous avez été un peu surpris, ô mon cher lecteur : cela est vrai pourtant! Ainsi passe la gloire, ainsi s'en va le souffle de ce printemps fugitif qu'on appelle la vogue. Oui, les petits abbés et les jolies femmes de l'ancien régime ont chanté les mélodies de Ferrari; à Versailles et à Trianon, personne ne doutait de son talent. Il fut chargé de mettre en musique ces couplets célèbres que vos grand'mères ont tant aimés :

Quand l'Amour naquit à Cythère, etc., etc.

Pas un de vous qui n'ait possédé quelque tante ou grand'tante habile à fredonner cette intéressante histoire en six couplets écrite par M. l'abbé Garron, abbé de cour, dans laquelle on apprenait comme quoi l'Amour, bercé par l'Innocence, et recevant trop de bonbons de la Jouissance, mourait sur le sein de cette dernière; renseignements liturgiques que l'abbé, très assurément, n'avait pas trouvés dans son breviaire. Eh bien! la réputation et le bonheur de Ferrari, cet aventurier tyrolien que je vous ai déjà fait connaître, datèrent de la petite musique qu'il s'avisa de composer sur les petits vers du petit abbé. Alors toutes les belles dames raffolèrent de lui, tous les salons s'ouvrirent, la reine lui sourit, ses leçons furent payées un louis le cachet, et, comme il était fort bon enfant de sa nature, il laissa volontiers au chevalier Gluck et à son antagoniste Piccini les tourments et les honneurs du génie.

Mais pourquoi anticiper? Le jeune Tyrolien est à Naples et mange du macaroni avec le grand, le bon et le naïf Paësiello. Un beau jour, à deux heures, il s'en va demander à dîner à ce facile maître qui le présente à sa femme Cécile et à son neveu Ciccio. Le ciel était noir, le sol tremblait, le peuple courait vers la Chiaja. Une gigantesque colonne de fumée, mêlée d'étincelles, sortait du cratère du Vésuve. Cependant aucun trouble ne dérangeait les affaires domestiques de Paësiello, et l'on se mit à table, pendant que mon Tyrolien ébahi arrêtait son regard sur cette colonne menaçante.

— Venez-vous ce soir avec nous au théâtre del Fondo? lui demanda madame Paësiello.

— Oui, madame, avec le plus grand plaisir. Mais n'avez-vous pas peur de l'éruption?

— Qu'est-ce que tu dis? quelle éruption? un petit peu de fumée qui sort du bassin, voilà tout. Et quand même ce serait une éruption, le vent est sciroccо, Naples n'a rien à craindre.

— Mais le tremblement de terre?

— Quel tremblement de terre? cela bout un peu. Nous y sommes accoutumés. Est-ce que tu as peur?

— Peur? non... non pas du tout.

— Poverillo! il est accoutumé à voir ses montagnes du Tyrol couvertes de neige, et il s'étonne de ce que les nôtres sont couvertes de feu. Va! tu feras mieux de ne pas venir avec nous.

— Moi! ne pas entendre un opéra de Paësiello! J'irais, quand je trouverais les abords du théâtre encombrés de laves fumantes.

— Tu es un bon enfant; reviens ici à sept heures, et nous irons.

Voilà de quelles couleurs naïves est peint l'intérieur de cette vie napolitaine du grand musicien. On ne craint rien, on n'espère rien, on veut le plaisir avant tout, le plaisir d'aujourd'hui. Que le Vésuve vomisse la mort et soit prêt à couvrir Naples de cendres brûlantes, peu importe; pourvu que l'on s'amuse le soir, que l'on s'amuse la nuit, que la volupté des arts vous inonde, que le soleil vous jette dans cette extase mélancolique qui est à la fois le rêve, la vie et le sommeil. Ferrari vécut long-temps de cette douce vie, toujours entre Paësiello, sa femme, le Vésuve, de jolies cantatrices, un ciel serein et étoilé, une mer luisante comme le cristal, d'admirable musique et de bonnes gens toujours gais, prêts à jouir de tout et à partager leurs jouissances avec vous. Il faut voir avec quelles délices Ferrari se rappelle le vin de Malaga, le punch à l'anglaise, les mostaciuoli et les sorbets exquis préparés par madame Paësiello. Plus le Vésuve vomissait de fumée, plus cette fumée se mêlait de flammes, et plus la table du musicien bon-vivant se chargeait de délicieuses friandises. Le branle de toutes les cloches en mouvement, les processions sur le bord de la mer, les lampes allumées devant toutes les madones, l'air muet, la nuit noire, la mer endormie, la terre immobile, les étoiles invisibles; et, au milieu de tout cela, le jet de feu qui s'élançait du front du Vésuve; tout cela, dit Ferrari, me faisait pâlir de terreur et d'étonnement. Cependant le maëstro, dans sa petite chambre en face du volcan allumé, écrivait tranquillement la partition d'*Antigono;* l'odeur de la myrrhe et de l'encens brûlés dans toutes les rues parfumait l'atmosphère. Partout on n'entendait que tambours de basque, mandolines, guitares, danses sous les portiques.

Merveilleuse éducation d'artiste! O Ferrari! je vous le demande encore, tant de sensations puissantes n'ont donc fait de vous que l'auteur d'une petite chanson qui amusa la cour de Versailles. Mozart cependant, enfermé dans sa solitude allemande, créait des chefs-d'œuvre!

Au surplus, ne nous plaignons pas, il a vu à Naples cette Vénus moderne, lady Hamilton, et le célèbre chevalier Acton. Il a couru sur les laves du Vésuve avec les trois Cosellini, Constantine, Anette et Rosine, « plus jolies l'une » que l'autre, dit-il, et qu'il aurait épousées à la première » vue; et de plus leur sœur Céleste Cosellini; toutes les » quatre, s'il avait été musulman. » Il a vu le cardinal d'York, la duchesse d'Albani; il nous redit tout cela d'une manière un peu confuse, mais avec une ingénuité qui plaît. La belle Hamilton surtout a laissé dans son cœur italien un ardent souvenir, et il a souvent mêlé sa voix à celle des lazzaroni de Naples qui, voyant passer dans leurs rues la belle Anglaise à cheval, s'écriaient: C'est la sainte Vierge elle-même! *ché bella!*

Ferrari n'apprenait pas grand'chose, et Paësiello qui sans doute s'était aperçu que la source du génie n'était pas dans ce cerveau, se contentait de lui donner d'excellent macaroni et du punch à l'anglaise, sans perfectionner son éducation musicale. Le Tyrolien voulait avancer davantage. Il se retourna du côté d'une espèce de vieux musicien lazzarone, Latilla; excellent portrait qui aurait fait le diable pour un plat de macaroni; il prenait aux Napolitains un *carlin* le cachet, deux aux étrangers, et trois aux Anglais. Ferrari lui offre ses deux carlins: « Non, reprend le lazzarone, *tyrolese* rime avec *inglese;* tu paieras trois carlins. »

Le premier lazzarone du royaume c'était le roi, ce bonhomme qui vivait entre la reine, le chevalier Acton et son billard, sans jamais se mêler des affaires d'État, encore moins de celles de sa femme, et dont on disait si plaisamment:

Hic regina
Hæc rex
Hic hæc hoc Acton.

« Il est la reine, elle est le roi; Acton est l'un et l'autre. »

Le célèbre trombone Mariotti vint à Naples après avoir traversé Rome, où le Saint-Père lui avait donné sa bénédiction, Le roi voulut l'entendre. C'était un homme timide, à l'imagination duquel le souvenir du Saint-Père qui l'avait béni était toujours présent. Il joua bien le premier morceau, mais timidement; mieux le second; et enfin le troisième avec tant de force et d'expression que le roi se leva, lui mit la main sur l'épaule, et lui dit: Tu es premier trombone de ma chapelle et du théâtre Saint-Charles. — Très Saint-Père, répondit Mariotti troublé, je remercie votre Sainteté. — Ma Sainteté! Nenne, s'écria le roi lazzarone appelant sa femme en patois napolitain, viens voir ce fou de Bolonais qui me fait pape!

Si ces bonnes anecdotes ne vous amusent point, racontées avec cette simplicité charmante qui caractérise si bien le pays, je vous plains; vous n'aimez donc que l'esprit frelaté et les pointes de vaudeville!

Procurez-vous ces petits volumes; et surtout si vous savez déchiffrer le patois napolitain, ils réjouiront vos heures de loisir; vous y apprendrez par exemple, qu'en 1782, l'œuvre seconde de Clementi, que les jeunes demoiselles exécutent aujourd'hui dans leur pensionnat, passait pour offrir des difficultés inabordables aux plus habiles élèves. Ce même Latilla, le professeur lazzarone, a des conversations pleines de traits remarquables. Un jour que Ferrari lui montrait une fugue d'un quartetto de Mozart, Latilla frappant la table d'un énorme coup de poing s'écria:

— Voilà qui est nouveau!

— Quoi! nouveau? reprit Ferrari. Le maître (Paësiello) m'a dit qu'il n'y avait rien de nouveau en musique.

— C'est selon; je distingue, moi, trois espèces de musiques: celle d'imitation, comme nous en faisons tous quand nous sommes jeunes et que nous imitons quelque compositeur que nous aimons; celle d'expression, au moyen de laquelle nous parvenons à exprimer les idées et les sentiments communs à tous; et la musique originale, la plus rare, fruit d'un génie naturel et d'un labeur infatigable qui crée la nouveauté.

— Mozart est encore jeune?

— Sans doute; mais sa plume est mûre, et je te prédis que ce petit homme sera un jour l'Attila des compositeurs.

Latilla jugeait bien, et Paësiello était du même avis. Un jour qu'un directeur de théâtre venait se plaindre à lui qu'il ne restait plus à Naples un compositeur qui valût deux baïoques, Paësiello lui répondit: Prenez le jeune Mozart; je ne suis pas bien sûr que sa musique plaise ici; mais si jamais elle plaît, je vous prédis qu'il donnera le croc-en-jambe à tous les musiciens de l'Europe.

Ce fut à Naples que Ferrari connut M. Campan, maître d'hôtel de la reine de France et mari de la célèbre madame Campan. Ce M. Campan lui racontait une foule d'historiettes fort amusantes, entre autres la suivante: Un poëte de théâtre (et vous savez ce que c'est qu'un poëte de théâtre en Italie) voyageait en diligence avec un moine, un soldat et un prêtre. On descend dans une hôtellerie, on s'attable, et l'on boit.

— Quel est donc votre métier? demande le soldat au poëte. Commerçant?

— Non.

— Voyageur oisif?

— Pas davantage.

— Diplomate?

— Non plus.

— Vous êtes donc artiste?

— A peu près. Poëte de théâtre pour vous servir.

— Ah! bah! ce n'est pas possible : vous êtes bien vêtu, de bonne compagnie, et vous faites de la dépense.

— L'exception prouve la règle, et, en général, vous avez raison : un poëte de théâtre est presque toujours gueux, malhonnête et mal vêtu, parce qu'il est ordinairement poltron comme un moine, gourmand comme un prêtre, et ivrogne comme un soldat.

Cette anecdote me fait l'effet d'appartenir à quelque vieux *ana*. Les aventutes dont Ferrari lui-même a été le témoin sont plus piquantes. La Moreschi et la Galli étaient deux cantatrices rivales qui se détestaient cordialement. On s'avisa de leur faire jouer dans la même pièce deux rôles de femmes, jalouses l'une de l'autre : c'était un vieil opéra de Cimarosa intitulé : *les Astuces féminines*. Il y avait surtout un duo que l'on attendait avec impatience, et pendant lequel les deux rivales s'injuriaient impitoyablement.

La Moreschi commence son solo pendant lequel la Galli lui dit à voix basse toutes les injures qui lui passent par la tête. Vient le tour de la Galli; elle chante avec autant d'audace que de légèreté pendant que sa rivale lui débite *sotto voce* les plus belles invectives. Le public applaudit; mais quand il s'agit d'attaquer le duo, voilà nos deux cantatrices également irritées, qui perdent la tête, oublient le public, leur rôle, le théâtre, et en viennent aux mains. La Moreschi arrache le fichu de la Galli qu'elle savait être fort maigre, et qui se trouve exposée aux regards publics dans toute la stérilité de ses charmes déjà flétris; mais la Galli, plus ingénieuse dans sa fureur, se souvient que sa rivale porte perruque, et fait tomber une main crochue sur cette perruque qu'elle arrache avec le bonnet.

On admire à la fin le col décharné de la Galli et la tête de la Moreschi, plus chauve et plus polie qu'un genou; alors le *primo bouffo* Casacciello, qui jamais ne manquait une occasion de faire rire le public, sort de la coulisse avec deux épées, se place entre les amazones dans la posture d'un conquérant, et les sépare aux acclamations de la salle. La pauvre Moreschi ne reparut plus sur la scène.

Heureux Napolitains! ils s'amusaient de ces choses-là. Ces bonnes gens s'amusaient de tout. On s'avisa de donner quatre représentations extraordinaires du nouvel opéra de *Jepthé*, exclusivement pour les moines et pour les prêtres napolitains. Les femmes n'étaient pas admises. C'était plaisir de voir cette armée de capuchons de toutes les couleurs et de barbes de toutes les dimensions, soupirer, gémir et s'exclamer devant la Marghetti, la plus folle des actrices, dont les gestes et les œillades n'eurent jamais plus de coquetterie et de vivacité luxurieuse, que le jour où les révérends pères remplissaient le parterre et les loges. A force d'arrêter sur la séduisante Marquetti un regard de convoitise, un père capucin oublia que sa longue barbe correspondait à la bougie d'un musicien, et tout-à-coup l'on vit cette barbe prenant feu, flamboyer comme une comète. Le violoniste déposa gravement son instrument, saisit la barbe enflammée, secona rudement le père capucin, et le força de se rasseoir paisiblement, et le menton roussi, à la place qu'il occupait au parterre.

Inventez des anecdotes aussi jolies et surtout aussi neuves, messieurs les inventeurs de contes! Voilà Ferrari qui part de Naples avec le chevalier Campan, homme de l'ancien régime, excellent raconteur, bon dialogueur qui semble avoir laissé dans l'esprit de notre compositeur un souvenir fort agréable. Ils vont à Rome pour y entendre Pergolèse; ils trouvent les Romains tout occupés à se moquer de leur pape. Pie VI venait de dessécher les marais Pontins : Pasquin l'appelait *il papa seccatore*. — Que va-t-il faire à Vienne? lui demandait Marforio. — *E a dato a seccar l'imperatore*. — Tu te trompes, reprenait Marforio; il va chanter deux messes à Vienne, l'une sans *Gloria*, pour lui-même, l'autre sans *Credo*, pour l'empereur.

Ferrari entendit à Rome la musique de Pergolèse, et il déchiffra les bons mots de Marforio et de Pasquin : rien de plus. Puis il revint à Naples, accompagné d'un Anglais de roman; cet Anglais l'étonnait on ne peut davantage : il adorait le Vésuve, aimait assez les brigands, et préparait à tout moment ses pistolets. Ferrari retrouva Naples la sirène, plus belle, plus lumineuse et plus joyeuse que jamais. Elle venait de recevoir de France un nouvel ambassadeur, le baron de Talleyrand, dont toute la famille, *fanatica per la musica*, choisit pour idole le bon Paëziello. Le pauvre homme, qui avait en horreur les leçons de chant, donna des leçons de chant à la baronne; on le logea, on le nourrit, on le caressa, on le choya comme Vert-Vert. Lui, véritable Napolitain, se laissa faire, et jeta les yeux, dit le chroniqueur Ferrari, sur une certaine Mlle Julie, camérière de l'ambassadrice, qui n'était ni parfaitement jolie, ni complétement jeune, mais la plus piquante, la plus drôle, la plus agaçante des soubrettes parisiennes. C'était elle qui apportait le thé à Paëziello, elle qui triomphait de son indolence, et l'amenait au piano de sa maîtresse; elle qui adoucissait pour lui l'esclavage doré qu'on lui imposait. Paëziello, toutes les fois que l'ambassadrice allait dans sa calèche faire un tour de promenade par la ville, faisait monter mademoiselle Julie dans sa *calessetta* et suivait l'ambassadrice. Un jour que les deux voitures roulaient ainsi, le vieux rival de Paëziello, Guglielmi, les aperçut et fut jaloux. Il avait aussi sa *calessetta* dans laquelle il plaça une jeune et belle Napolitaine, plus jeune que lui de cinquante ans; et conduisant lui-même les deux chevaux, il se mit à suivre à son tour la *calessetta* de Paëziello. O bon pays! de telles fredaines n'y scandalisent personne; et ce devait être un charmant spectacle de voir rouler sur la Chiaja ces trois équipages; Paëziello et mademoiselle Julie, suivant l'ambassadrice; Guglielmi et sa beauté, suivant Paëziello.

Jean Bexricordo.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LE LAC DES FÉES,

OPÉRA EN CINQ ACTES;

Paroles de MM. Scribe et Mélesville; musique de M. Auber.

(*Première représentation.*)

Les fées de M. Scribe ne sont pas celles dont les aventures nous ont charmés et captivés dans notre jeune âge; ces histoires fantastiques, ces récits naïfs qu'on nous a contés à notre berceau avaient du moins l'avantage de nous présenter la vertu aux prises avec le vice, le génie du bien triomphant du génie du mal, et ces bonnes fées veillant comme l'ange gardien au bonheur des enfants sages. Les fées de M. Scribe n'ont guère d'autre soin que de folâtrer dans les nuages où elles résident, et de descendre quelquefois se baigner dans un lac situé aux environs de Cologne. C'est sur les bords de ce lac que le hasard conduit, avec quelques joyeux compagnons, le jeune étudiant Albert qui doit bientôt épouser la plus belle aubergiste du canton. Au récit que fait un jeune pâtre du danger qui menace les mortels dans ces lieux sauvages, l'aventureux Albert oublie ses amours, s'écarte de ses compagnons, et, caché derrière un rocher, il voit bientôt descendre des cieux un essaim de charmantes fées. L'une d'elles,

Zeila, fixe particulièrement les regards du jeune étudiant, qui parvient à s'emparer de son voile qu'elle a déposé près d'un rocher. Ce voile est un talisman précieux sans lequel les fées ne sont plus immortelles.

Bientôt les compagnons d'Albert qui avaient été chercher une issue à travers les rochers, reviennent, et les fées effarouchées s'envolent et disparaissent dans les airs, à l'exception de *Zeila* qui a perdu avec son voile sa puissance, ses ailes et son immortalité.

Albert regagne l'auberge où demeure la belle Marguerite, sa fiancée. La jeune fée y vient elle-même implorer la pitié de l'hôtesse qui la reçoit en qualité de servante; mais Albert ne tarde pas à reconnaître sous de modestes habits les traits de la charmante fée qui occupe toutes ses pensées. Alors survient un double rival dans la personne du seigneur Rodolphe qui est à la fois épris de Marguerite et de Zeila. Albert provoque en duel ce puissant adversaire, et Zeila se précipitant entre les épées qui se croisent, reçoit le coup qui était destiné à Rodolphe. — Le désespoir d'Albert altère sa raison, et il est plongé dans les cachots de Rodolphe, pendant que ce dernier prodigue à la jolie Zeila des soins qui la ramènent à la vie. Pour prix de ses soins, Rodolphe exige la main de Zeila; mais le voile se retrouve, et la fée remonte dans les cieux où le souvenir d'Albert l'accompagne et la domine au point de lui faire regretter le séjour de la terre. Elle obtient de la reine des fées la permission de revenir dans la modeste demeure du jeune étudiant, et elle abandonne ses prérogatives et ses attributs divins pour les misères et les douleurs inséparables de la vie mortelle. Ainsi finit l'histoire que MM. Scribe et Mélesville ont inventée, et dont le principal mérite est de donner lieu à de merveilleuses décorations, et à d'étonnants effets scéniques.

Ces décorations et ces effets ne sont pas toujours du meilleur goût, il y a néanmoins pâture à la curiosité générale, et ce motif suffira sans doute pour soutenir le succès de cette pièce dont la musique est bien loin d'être digne du célèbre auteur de *la Muette*.

Il nous serait difficile, après une seule audition, d'entreprendre et de formuler une critique détaillée, une analyse exacte de cette nouvelle partition de M. Auber. Nous ne pouvons aujourd'hui que rendre compte de l'impression générale produite par cette première représentation.

L'ouverture débute par une marche en *sol* suivie d'un solo de harpe accompagné par l'orchestre. Ce fragment, qui est reproduit au second acte, est d'un effet neuf et original. Le motif est élégant et deviendra populaire; mais le reste de l'ouverture est un composé de lieux communs tels qu'il en tomberait de la plume rapide du dernier compositeur d'opéras-comiques. Le dernier motif surtout, qui rappelle le pont-neuf *gai, gai, la li ra don daine*, est au-dessous de ce qu'on peut imaginer de plus trivial.

Le premier chœur, *A travers ces rochers terribles*, n'a produit aucun effet. Le motif de la cavatine de Duprez qui vient ensuite est assez joli, mais la mélodie en est commune. L'air de mademoiselle Nau, *Je tremble, je frissonne*, est le seul où elle ait obtenu un grand succès, et le seul qu'elle ait réellement chanté d'une manière très remarquable.

La romance que mademoiselle Nau chante au commencement du second acte est très jolie; mais, excepté ce morceau, il n'y a rien absolument à citer dans cet acte. Le grand chœur de chasseurs et les couplets de Levasseur, qui en occupent la plus grande partie, sont tout-à-fait insignifiants. Le duo *Est-ce toi? réponds-moi*, est écourté, et malgré le talent de Duprez et les efforts de mademoiselle Nau il n'a pas été goûté.

Le duo qui ouvre le troisième acte est un des meilleurs morceaux de la partition et une des plus heureuses inspirations de M. Auber. Nous devons signaler encore dans cet acte un chœur avec accompagnement de cloches d'un grand effet. C'est dans ce même acte que se trouve placé un interminable ballet pour lequel s'est exercée toute l'érudition des chorégraphes de l'Opéra. Les confréries du moyen âge, les maîtres *pintiers*, brodeurs, chaussetiers, orfèvres, armuriers, etc., défilent devant les spectateurs précédés ou suivis de pèlerins, de soldats, de seigneurs et de mascarades composant le cortége et la procession des trois rois mages telle qu'elle avait lieu au xve siècle. Le livret nous apprend qu'on a consulté des manuscrits, examiné les vieux tableaux d'Albert Durer, de Lucas, de Leyde, etc.

Tout ce luxe de mise en scène, ce spectacle magique, cette pompe extraordinaire sont déparés par une mascarade représentant le gros *Sylène* ivre, entouré de satyres, de faunes et de bacchantes presque nus. Il se peut que ce tableau soit encore conforme à la vérité historique, mais il est, à coup sûr, hideux à voir, et quelques marques d'improbation ont prouvé à l'ordonnateur de ce spectacle que toutes vérites n'étaient bonnes à montrer. On espérait au moins que M. Auber étalerait dans ce ballet toutes les richesses de cette mine mélodique qu'il exploite avec bonheur et talent depuis le commencement de sa carrière. Malheureusement tous ces airs sont communs et usés et n'ont fait aucune sensation.

Notre critique impartiale doit se taire sur le quatrième acte, qui est presque entièrement admirable. La scène de folie qui a été jouée et chantée par Duprez avec un talent prodigieux, est une des plus belles scènes de ce genre qui aient été écrites pour le théâtre, et nous aurions voulu rencontrer dans le nouvel ouvrage de M. Auber quelques parties qui fussent à la hauteur de celle ci.

Le cinquième acte se passe dans les nuages et est tout entier consacré à l'effet des décorations et au jeu des machines. L'air chanté par mademoiselle Nau et le chœur des fées avec le motif pour la harpe qui figure dans l'ouverture, méritent seuls quelque attention.

Nous éprouvons quelque embarras à faire les compliments d'usage aux chanteurs et exécutants; excepté Duprez, qui a été sublime au quatrième acte, et mademoiselle Nau, qui mérite des éloges, nous ne voyons guère qui nous pourrions louer. Levasseur et madame Stoltz se sont tirés de leur mieux des rôles ingrats dont ils étaient chargés.

C'est au machiniste, au décorateur, à la mise en scène surtout que revient l'honneur du succès.

Le nouvel ouvrage de M. Auber, dont nous ferons l'objet d'un examen plus approfondi, n'ajoutera rien à sa réputation et à sa gloire musicale. Nous craindrions même qu'il n'y portât une assez rude atteinte, si la renommée et la célébrité de l'auteur de *la Muette* n'étaient pas assez brillantes, son mérite assez grand pour faire oublier cet échec. Le compositeur gracieux, élégant, spirituel, auquel nous devons tant de charmantes mélodies, de ravissantes inspirations, prendra certainement sa revanche, nous le désirons du moins bien sincèrement.

F. Danjou.

Revue critique.

Essai d'une philosophie du beau en musique, ou *Esthétique de la musique*, par le docteur Gustave Schilling. (*Versuch einer Philosophie des Schoenen in der Musik, oder Æsthetik der Tonkunst*. 2 theil. in-8°, Mainz. 1838.)

Voici un livre remarquable, un livre vraiment utile, savant sans pédantisme, agréable sans frivolité, et par dessus tout écrit avec une bonne foi qui réclame pour l'homme

l'estime due à l'écrivain. La maturité d'un jugement solide y tempère avec mesure les élans fougueux de l'enthousiasme; c'est partout un fort heureux accord de la raison et du cœur; et, pour tout dire enfin, si, dans cette œuvre, le philosophe sent toujours en artiste, l'artiste ne pense jamais qu'en philosophe.

D'où vient donc qu'avec tant de riches qualités et de ressources puissantes, le docteur Schilling, bien loin de doter le monde musical d'une production forte et durable, ne nous a donné, en dernière analyse, qu'un tout incomplet, qu'un ensemble disproportionné? Les matériaux cependant ne faisaient point faute à l'ouvrier, l'abondante fécondité du sujet avait au contraire son côté périlleux; mais il s'en faut bien que l'auteur se soit heurté à cet écueil. Large et complet dans le développement de quelques unes de ses divisions, il se montre beaucoup trop discret ou laconique sur un grand nombre de questions importantes. S'il s'abandonne d'une part, de l'autre il semble se ramasser en quelque sorte en lui-même; il donne souvent moins à comprendre qu'à deviner, et dans une phraséologie d'un mysticisme parfois outré, propose des énigmes plutôt que des axiomes.

Il faut le reconnaître: ce singulier désordre, cette absence d'équilibre dans la distribution des détails, sont la conséquence immédiate et forcée du défaut d'ordre et d'unité dans le plan général. On y sent échapper trop fréquemment le fil logique des déductions, qui, tout déguisé qu'il soit par les ressources de l'art, n'en doit pas moins se dérouler intimement sans interruption aucune, et former une étroite connexion entre les éléments mis en œuvre. Il semble que l'auteur n'ait entrevu certaines portions de son sujet qu'au travers d'un nuage; il y a par instant autour de sa pensée une sorte d'obscurité, et certes les formes vagues du style ne sont pas de nature à la dissiper.

Pourtant le docteur Schilling n'en est plus à son coup d'essai. Les différentes productions sorties de sa plume depuis tantôt dix ans lui ont acquis à bon droit un nom distingué dans la science, la littérature et la critique. Sans parler de ses dissertations philosophiques, il faut, sous peine d'injustice, reconnaître l'empreinte d'un talent fort élevé dans ses *Lettres*, son *Manuel de terminologie musicale*, et les premiers volumes de son *Encyclopédie*, qu'il n'hésite pas à qualifier lui-même de *grande* et de *vraiment colossale* (préface de l'auteur). Quant à son *Esthétique*, le premier aspect est tout-à-fait séduisant; on est d'abord ébloui par le luxe d'érudition, par une singulière richesse d'aperçus absolument neufs, de rapprochements ingénieux, de pensées délicates et profondes. On s'abandonne malgré soi à la verve d'un esprit chaleureux, au charme entraînant de la diction.

Mais vienne une lecture sérieuse et raisonnée, et l'imperfection fondamentale de l'ouvrage est bientôt mise à découvert. Soit trop grande hâte de produire, soit préoccupation nuisible au complet examen de la matière, le docteur Schilling a laissé dans la seconde partie de son livre de nombreuses lacunes, d'autant plus sensibles que là est le véritable siége de sa spécialité. Que promet-il, en effet, dans son introduction? une théorie d'esthétique particulièrement applicable à l'art musical, un corps de doctrine qui, dit-il avec raison, a manqué jusqu'ici à l'éducation de l'artiste, et ne sera jamais suppléé par l'étude aride des combinaisons du contre-point. Rien de mieux assurément. Comprendre la valeur d'un si beau travail et se proposer de le réaliser, c'est prouver qu'on envisage l'art de bien haut, et qu'on sait pressentir ses grandes destinées.

Mais, je le demande, l'auteur peut-il se flatter d'avoir satisfait pleinement aux exigences d'un pareil programme? Pense-t-il avoir tout dit sur les combinaisons, les caractères, les divisions du rhythme? S'explique-t-il ouvertement sur les causes naturelles de quelques uns de ses phénomènes, tels que la popularité de la *carrue?* sur les propriétés physiques et morales des genres, des modes, des accords, de la tonalité profane et ecclésiastique? Quant à l'instrumentation, quant à l'art d'orchestrer, quant aux formules si multipliées de la pensée musicale, a-t-il été plus complet? Nous révèle-t-il en quelque endroit par quels liens mystérieux tant d'éléments divers se rattachent les uns aux autres, de manière à ne former qu'une même et vaste science, qu'un art logique dans son but et ses moyens? D'où vient d'autre part qu'il ne tient aucun compte de l'influence incontestable des époques, des mœurs, des climats? N'appartenait-il pas à un code d'esthétique de nous retracer la législation du goût musical à ses différents âges, l'histoire de ses transformations, ses phases de dépravation comme de pureté, et conséquemment de nous expliquer le sens philosophique et poétique de toutes les écoles qui se sont suivies depuis que la musique mérite le nom d'art? Est-ce avoir résolu cette difficulté que de juger, fût-ce même avec impartialité, le style actuel des compositions italiennes, allemandes et françaises?

Assurément nous n'avons pas la ridicule prétention de refaire ici un livre que l'auteur a jugé digne d'être dédié à la mémoire de Mozart, de Beethoven et d'Haydn. Mais, tout en confessant qu'il n'est guère aisé de résoudre tant de questions problématiques, où beaucoup de bons esprits se sont égarés, et que bien d'autres n'ont pas même soupçonnées, nous croyons fermement, qu'avec une préparation moins précipitée, le docteur Schilling eût joint à la gloire d'avoir le premier entrepris un ouvrage spécial, le mérite plus rare d'une scrupuleuse intégralité.

Quoi qu'il en soit des vices organiques de son *esthétique*, en voici le plan mis à nu. Elle se divise en deux parties principales, précédées d'une introduction, où dans un résumé brillant et rapide passent sous les yeux du lecteur toutes les théories d'esthétique depuis Platon et Aristote jusqu'aux écoles de Wolf, de Kant, de Herder, de Hégel.

La première partie, consacrée aux généralités, se subdivise elle-même en trois sections. A l'une appartiennent toutes les questions métaphysiques de l'essence du beau, de ses propriétés, de la beauté dans l'art, des qualités constitutives de cette beauté, de la clarté, du naturel, de l'originalité, de la nouveauté, etc.; à l'autre se réfère la classification des beaux-arts. C'est ici qu'au milieu d'une infinité de détails piquants et de traits d'érudition semés à pleine main par l'auteur, il laisse échapper un vœu d'enthousiaste, à propos de la fraternité des arts. *Les muses étaient sœurs*, s'écrie-t-il; *pourquoi les artistes ne seraient-ils point frères?* En vérité, le docteur Schilling a trop bien jugé dans sa préface l'esprit de l'artiste de notre époque, pour ne pas se faire à lui-même une prompte réponse.

La troisième section, qui traite de la beauté des mouvements et du rhythme dans son essence et ses variétés, termine la première partie, et ne présente en réalité que de pures abstractions. La seconde partie, toute spéciale à la musique, comme nous l'avons déjà dit, embrasse dans cinq sections consécutives sa poétique générale, l'expression morale du rhythme, la nature intime et les différentes combinaisons des sons, l'*organologie* musicale et la composition dans les diverses branches.

Dans la poétique rentrent comme moyens d'expression la mélodie et l'harmonie, et comme formes d'expression, le sublime et le naïf, le gracieux et le pathétique, etc. Les caractères variés de la mesure, les propriétés des mouvements, de la prosodie, de la déclamation musicale, viennent se rattacher à l'expression morale du rhythme.

Pour la troisième section, relative à la nature des sons, elle est à coup sûr la moins neuve; elle ne reproduit guère

que de vieilles doctrines, et quelques anecdotes triviales sur les effets physiques de la musique. Mais en revanche l'*Organologie*, qui attribue à chaque instrument sa famille, son caractère, son rang dans l'orchestre, qui explique philosophiquement la disposition des voix, et envisage sous un jour poétique l'accompagnement ainsi que l'art d'orchestre, renferme, sans être absolument complète, grand nombre d'observations curieuses et de piquantes associations d'idées dont l'étrangeté parfois ne laisse pas que de surprendre.

Disons enfin, pour terminer cette analyse rapide, que l'appréciation de tous les genres de musique instrumentale et vocale, des différents styles, des compositions d'église, de chambre et de théâtre n'est pas, à beaucoup près, aussi heureuse que le reste de l'ouvrage, et laisse autant à désirer sous le rapport de la saine critique que du côté de l'enchaînement logique des matières. Peut-être le docteur Schilling se plaindra-t-il d'un jugement aussi sévère, et nous accusera-t-il de lui faire une véritable querelle d'Allemand? Mais qu'il s'en prenne à ses antécédents; ils nous ont donné le droit de nous montrer difficile.

D'ailleurs n'y a-t-il pas beaucoup plus de rigidité et moins de justice dans sa manière de juger le style français? Selon lui, notre musique ne vise jamais qu'à la pompe et à l'éclat; pour y arriver, tout moyen nous est bon; et si nous rencontrons quelquefois le naturel et le vrai, c'est bien moins une conséquence de l'art que l'œuvre d'un hasard aveugle.

En vérité, quelque imposante que soit l'autorité du docteur Schilling, il nous permettra de penser qu'un arrêt aussi décisif n'acquerra pas force de chose jugée, et qu'il n'y a nullement matière à discussion. Nous doutons aussi que son opinion sur l'*École romantique française* (p. 275) passe avec plus de facilité. C'est se hâter beaucoup, ce me semble, que de formuler un jugement sur une école qui ne fait guère que de naître, et n'a pas eu le temps encore d'exposer son système entier aux yeux de la critique. Du reste il n'est pas probable que le docteur Schilling s'en fasse une idée bien exacte, puisqu'il confond dans cette nouvelle secte musicale MM. Berlioz, Auber, Halevy, Liszt et Chopin. Que vous en semble, M. Berlioz? M. Auber, que vous en semble? Vous en étiez, comme nous, à ne pas soupçonner le moindre rapport entre deux génies, dont l'un a conçu *la Messe des Morts* et *Benvenuto*, et l'autre *la Muette*. Mais il paraît que le docteur Schilling n'y regarde pas d'aussi près.

M. B...gs.

Variétés.

CRITIQUE DES CRITIQUES

A PROPOS D'UN CRITIQUE.

Les théories creuses ont cela de bon, que celui qui les expose n'est point embarrassé pour barbouiller de noir les colonnes d'un journal. On va, on court, on griffonne, on entasse divagations sur niaiseries, le stupide sur l'absurde, le ridicule sur l'extravagant, et le feuilleton s'allonge, et le critique se croit un grand philosophe, et le directeur du journal se frotte les mains, parce que cette façon essentiellement française de divaguer sur l'art, tout en éblouissant un certain nombre de niais qui disent comme la Jacqueline de Molière : « C'est si bieau que j'n'y comprends goutte, » donne en outre au journal un nombre assez considérable de lecteurs, sur lesquels il n'aurait pas pu compter sous la mirobolande faconde de son grand faiseur. Ces lecteurs sont les artistes et les amateurs instruits de ce que notre facétieux théoricien ignore, et qui, trouvant en conséquence dans ses feuilletons toutes sortes d'éléments de gaieté et de véritable jubilation, n'ont garde d'en manquer un seul, et vont jusqu'à en copier les passages les plus saillants, quand ils ne peuvent acheter l'exemplaire de l'heureux journal qui contient tant de si belles choses. Rien n'est plus commun à Paris que ce délicieux genre de critique, si propre à entretenir en joie les lecteurs capables de l'apprécier. En Allemagne et en Italie si quelqu'un s'avisait d'adresser la question suivante à un homme qui n'a pas les premières notions de géologie : « Y a-t-il du feu au centre de la terre? » cet homme dirait simplement qu'il n'en sait rien. Le critique parisien pur-sang, non seulement répondra fort longuement à la question, mais en certain cas il n'attendra pas même qu'elle soit posée; il ira trouver M. Arago, par exemple, et lui dira gravement en face : « Monsieur, vous avez grand tort de soutenir que le centre du globe est incandescent; c'est une erreur, monsieur, une grande erreur; je vous le prouverai. — Vraiment! dira M. Arago ouvrant de grands yeux.... enchanté de faire votre connaissance et de profiter de vos conseils. » Si après avoir écouté quelque temps les drôleries de notre homme, M. Arago, le trouvant très amusant, veut en procurer le divertissement à ses confrères de l'Académie des sciences, le critique se prêtera de la meilleure grâce du monde à la mystification, et nous le verrons un soir expliquer, sans trouble comme sans hésitation, aux illustres confrères de notre grand astronome, le système qu'il vient d'improviser. Puis, en forme d'épisodes, et tout en protestant qu'il n'est ni chimiste, ni physicien, ni anatomiste, il apprendra à M. Thénard comment ses *Eléments de chimie sont basés sur des doctrines très contestables;* à M. Gay-Lussac, *que sa théorie de l'électricité n'explique point les phénomènes électriques, et que d'ailleurs elle est en contradiction avec l'expérience;* il démontrera à M. Biot *que Volta et Galvani n'étaient que des esprits faux et sans portée* (si toutefois il a entendu parler de Volta et de Galvani), et passant à MM. de Blainville et Geoffroy Saint-Hilaire, il daignera leur apprendre *qu'il ne croit point à l'existence de l'ichthyosaurus ni à celle des monstres impossibles inventés par feu Cuvier, sous le nom d'animaux antédiluviens.* « La nature est invariable, messieurs, et rationnelle; elle se modifie cependant, elle se modifie en tout et toujours, et la combinaison de ses forces multiples ne semble pas très logique dans un très grand nombre de cas. Mais, je m'explique.... etc., etc. » Une fois lancé, le critique frappe son docte auditoire d'un si profond étonnement, il tourbillonne avec tant de verve au milieu de ses grotesques fantaisies, qu'après la séance, ivre de son succès, il ira, pour peu qu'on l'en sollicite, publier dans le premier journal venu, sous le titre de *la Science chez les modernes*, l'important résumé de sa dissertation. Ce singulier genre de folie est très commun à Paris; on y trouve de ces cas fort nombreux surtout de la monomanie critique-musicale. Des gens que rien n'oblige à faire un pareil métier, qui ne savent pas le nom des sept notes de la gamme, et qui sont complétement dépourvus de tout instinct mélodique ou harmonique, n'hésitent pas à s'exposer aux risées de l'Europe et à signer les pages dans lesquelles, des profondeurs de leur inaptitude, ils crient à Beethoven qu'il manque de grandeur, d'ordre et de clarté; à Weber, qu'il écrit sans verve ni imagination, et qu'il instrumente mal; à Gluck, qu'il est faux d'expression et pauvre de mélodie, etc.; absolument comme s'ils avaient quelque idée des qualités ou des défauts du style musical, les moindres connaissances d'instrumentation et un sentiment plus ou moins développé de ce que peuvent exprimer les accords, le chant ou le rhythme. Si ces pauvres gens n'étaient pas réellement fous, je les engagerais à écrire plutôt sur la pyrotechnie ou sur l'art d'élever les vers à soie; ce

serait peut-être un peu moins ridicule. Mais comme ils ne sont pas les maîtres de déterminer le genre ni l'intensité du dérangement de leur cerveau, il faut se borner à indiquer à leurs parents la maison de santé du docteur Blanche, parfaitement située sur la butte Montmartre, où l'on a toutes sortes d'égards pour les malades, où l'on ne rit pas de ce qu'ils disent, et où ce qu'ils écrivent n'est jamais imprimé.

Un musicien bien portant, qui n'a jamais donné de conseils littéraires à Chateaubriand, à Hugo, à Villemain, ni à Lamartine, pas même à M. Gustave PLANCHE.

Nouvelles.

*** La deuxième représentation du *Lac des Fées* a eu lieu hier à l'Opéra.

*** Une indisposition de Chollet retardera jusqu'à la semaine prochaine la première représentation des *Treize*, opéra-comique en trois actes de M. Halevy.

*** Les nouvelles qui nous arrivent de Marseille nous font concevoir de sérieuses inquiétudes sur la santé de Paganini, dont l'état est loin de s'améliorer.

*** Nous rendrons compte dans notre prochain numéro des compositions sacrées qui ont été entendues dans les églises le jour de Pâques. La messe de M. Beaunier, exécutée à Notre-Dame, a paru généralement empreinte d'une couleur dramatique peu convenable à l'église. La messe de M. Elwart, entendue à Saint-Eustache, contient de belles parties. Nous en parlerons avec détail.

*** L'opéra posthume de Mozart, *Zaïde*, dont les journaux ont parlé, vient de paraître chez l'éditeur de musique Jean André, à Offenbach-sur-le-Mein. Le libretto de cet opéra étant perdu, on a chargé un jeune poëte, M. Charles Gollmick, de remplir par un dialogue les lacunes entre les divers morceaux de chant. Cette tâche était très difficile, cependant M. Gollmick s'en est bien acquitté. L'opéra de *Zaïde* doit être prochainement représenté sur le théâtre de Darmstadt.

*** Les efforts constants et l'empressement d'un nombre choisi d'amis de la bonne musique n'ont pas suffi pour soutenir les concerts Valentino. C'est avec un vif sentiment d'amertume et de regret que nous apprenons la fermeture d'un établissement dont le succès pouvait exercer une haute influence sur les destinées de la musique. Du reste, on nous assure que les concerts Musard sont menacés du même sort.

*** Le concert donné par madame de Belleville-Oury aura lieu dans les salons de M. Erard, 13, rue du Mail, le jeudi, 11 avril, à huit heures du soir. Madame Oury exécutera un concerto avec accompagnement d'orchestre, de Félix Mendelsohn, un *adagio e rondo* du concerto en *mi bémol* de Beethoven, et la nouvelle Fantaisie sur la prière de Moïse, par Thalberg. La partie vocale sera remplie par les premiers talents de l'Académie royale de musique, et l'orchestre, composé des artistes du Théâtre-Italien, dirigé par M. Tilmant.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Dijon.* — La Société philharmonique de cette ville se distingue de toutes les sociétés du même genre par le goût exquis qui préside au choix et à l'étude des morceaux; c'est surtout aux soins et au zèle de l'habile chef d'orchestre, M. Hustache, qu'on est redevable de ces bons résultats. Au dernier concert nous avons entendu MM. Baermann dont le merveilleux talent a enlevé tous les suffrages. L'ouverture de *Don Juan*, une symphonie de Beethoven, l'ouverture de *Marguerite d'Anjou*, de Meyerbeer, composaient le programme de cette intéressante solennité musicale. M. Mercier, artiste d'un mérite élevé, a joué sur le violon un morceau de M. Ghys. Nous sommes heureux de pouvoir signaler à l'attention des amis de la musique cette ville qui renferme plusieurs artistes remarquables et où les bonnes doctrines musicales font de jour en jour de nouveaux prosélytes.

*** *Bordeaux.* — *Le Brasseur de Preston* a obtenu un succès complet au Grand-Théâtre. Bizot dans le rôle du brasseur, madame Bizot dans le rôle d'Effie, et Enzet dans celui du sergent Tobie ont mérité des éloges et de nombreux applaudissements.

*** On vient d'établir aux Champs-Elysées un local pour des concerts. L'orchestre sera conduit par M. Jullien, ancien chef d'orchestre du Jardin-Turc à Paris.

*** *Lyon.* — M. Cherblanc, habile violoniste, a donné un concert dans lequel il a fait apprécier son talent très distingué. Le programme de ce concert était très bien composé, et le concours de plusieurs amateurs a augmenté l'intérêt de cette solennité musicale. L'orchestre, conduit par M. Bovery, a fort bien rendu l'ouverture de *Marguerite d'Anjou*; mademoiselle Laurent a chanté avec goût et talent l'air *Grâce, grâce*; enfin la symphonie de Maurer pour quatre violons a été très bien exécutée.

*** *Limoges.* — On écrit de cette ville que les élèves d'une école de musique fondée et dirigée par M. Malledeo se sont fait entendre dans une séance publique, et ont ravi tous les auditeurs par la justesse et la précision avec lesquelles ils ont exécuté divers morceaux.

En vente

Chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu :

RÉCITATIF ET PRIÈRE,

composés

POUR LES DÉBUTS DE M. MARIO,

dans

ROBERT-LE-DIABLE,

PAROLES DE M. E. Deschamps,

et dédiés à

M. MARIO;

par

GIACOMO MEYERBEER.

Prix : 6 fr.

SOLFÉGES PROGRESSIFS

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

Précédés de la Musique; ouvrage qui présente aux élèves les éléments de l'art musical, dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué,

PAR

F. FETIS.

Prix net : 15 fr.

MANUEL

DES

PRINCIPES DE MUSIQUE,

A l'usage des Professeurs, des Élèves et de toutes les Écoles de musique, particulièrement des *Écoles primaires*,

PAR

F. FETIS.

Prix net : 5 fr.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique nouvelle publiée par Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

ETUDES POUR LE PIANO.

Bach (Jean-Sébastien).

PRÉLUDES ET FUGUES dans tous les tons et demi-tons du mode majeur et mineur, composés pour le Piano. — 36 fr.

—

F. Chopin.

Op. 10. GRANDES ÉTUDES. 1re livr. 18 fr.
Op. 25. 2e livr. 18

—

J.-B. Cramer.

VINGT-CINQ NOUVEAUX EXERCICES, composés expressément pour servir d'introduction aux quatre-vingt-quatre déjà publiés. — 18 fr.

—

C. Czerny.

Op. 139. — CENT EXERCICES POUR LE PIANO, doigtés et très gradués pour les commençants. Quatre suites; chaque 6 fr.

Op. 200. L'ART D'IMPROVISER SUR LE PIANO. 24 fr.
Cet ouvrage, le premier qui soit publié sur cette partie de l'art, explique de la manière la plus précise les moyens d'improviser sur un thème donné, des variations, rondeaux, polonaises, valses, etc.; l'auteur, l'un des compositeurs et pianistes les plus célèbres de l'Allemagne, divulgue aux amateurs l'art des grands pianistes sur l'improvisation.
Plusieurs des leçons données dans cet ouvrage peuvent être appliquées utilement par des compositeurs novices; car l'improvisation et la composition se touchent de près.

Op. 299. ÉTUDES DE LA VÉLOCITÉ, ou trente exercices calculés pour développer l'agilité des doigts. — 18 fr.

Op. 300. L'ART DE PRÉLUDER, mis en pratique par cent vingt exemples de préludes, modulations, cadences et fantaisies de tous les genres. — 30 fr.

—

Heller.

VINGT-CINQ ÉTUDES brillantes et non difficiles à l'usage des pensionnats. — 12 fr.

—

Henselt.

Op. 2. POEME D'AMOUR. Étude. — 6 fr.

—

H. Herz.

COLLECTION D'EXERCICES, PRÉLUDES, ETC., pour le Piano, livr. 1. — 7 fr. 50 c.

—

Kessler.

GRANDES ÉTUDES.
Prix : 24 fr.

—

Liszt.

Op. 24. — VINGT-CINQ GRANDES ÉTUDES BRILLANTES, divisées en quatre suites. Chaque : 20 fr.

—

Mendelsohn Bartholdy.

Op. 35. SIX PRÉLUDES ET FUGUES. 12 fr.

—

Moscheles.

LA FORCE, LA LÉGÈRETÉ, LE CAPRICE.
Op. 51. Études pour le Piano. 9 fr.

Op. 70. — VINGT-QUATRE GRANDES ÉTUDES POUR LE PIANO-FORTÉ, ou Leçons de perfectionnement destinées aux élèves avancés, contenant une suite de vingt-quatre morceaux caractéristiques dans les différents tons majeurs et mineurs, doigtées et accompagnées de notes explicatives sur l'intention de l'auteur, sur la manière de les étudier et de les exécuter. Livraisons 1, 2. — Chaque : 18 fr.

Op. 73. — CINQUANTE PRÉLUDES, ou introductions dans tous les tons majeurs et mineurs, soigneusement doigtés pour piano. — 12 fr.

Op. 95. — DOUZE GRANDES ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES, 1re livraison. — 18 fr.

—

Rosainhain.

VINGT-CINQ ÉTUDES mélodiques, brillantes et progressives, à l'usage des pianistes de seconde force. — 12 fr.

—

Schmitt (Aloïse).

ÉTUDES POUR LE PIANO-FORTÉ, divisées en trois parties:
1re partie. Exercices préparatoires pour obtenir l'indépendance et l'égalité des doigts, suivis de vingt études. — 9 fr.
2e partie. Vingt-neuf études. — 9 fr.
3e partie. Dix études, une fugue et une toccata. — 9.

—

G. Taubert.

Op. 41. — LA CAMPANELLA, étude concertante. — 6 fr.

—

E. Wolff.

Op. 18. — VINGT-QUATRE ÉTUDES EN FORME DE PRÉLUDES.

—

6e Année. Jeudi 11 Avril 1839. N° 15.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Correspondance. Statistique musicale de Toulouse, à M. le Touriste de la *Revue Musicale*. — Anecdotes musicales, par Jean Beuricordo. — Chronique dramatique. — Nouvelles. — Annonces.

SOUSCRIPTION

POUR LE MONUMENT DE BEETHOVEN.

DEUXIÈME LISTE. — NOMS DES SOUSCRIPTEURS.

M. Peret, à Moulins, 6 fr.; madame la vicomtesse de Sagey-Boussière, 20 fr.; Mme Lesueur, 5 fr.; un abonné, 5 fr.; M. d'Ortigue, 5 fr.; M. Dessalles-Regis, 5 fr.; M. Traubé, 10 fr.; madame Boussaroque, 20 fr.; M. Eloi de Vicq, à Abbeville, 5 fr.; mademoiselle Elisa Maigre, à Nimes, 10 fr.; M. E. Thurn, à Nimes, 20 fr.; madame d'Augereau, 5 fr.; M. Guillon, 5 fr.; vente de 6 exemplaires de la brochure, 6 fr.; cinq abonnés à 1 fr., 5. Total. 152 fr.

Première liste de souscripteurs.	239	40 c.
Total jusqu'à ce jour.	391	40

Correspondance.

STATISTIQUE MUSICALE DE TOULOUSE.

A M. le Touriste de la REVUE MUSICALE.

Jusqu'à présent la critique sérieuse s'est fort peu occupée de scruter le fond des réputations provinciales en musique; et, sans nul souci du progrès de l'art, elle a laissé chaque ville s'ennoblir de ses prétentions ou s'enorgueillir de ses médiocrités, ne pénétrant jamais jusqu'au sein des institutions, et n'examinant pas le moins du monde les ressorts actifs qui pouvaient pousser les études musicales dans la voie du progrès. Votre journal même, avec son esprit investigateur et la haute mission qu'il s'est imposée de constater tout ce qui se fait dans la sphère où il s'est placé, afin de signaler le mal pour indiquer le remède; votre journal qui nous a initiés à l'histoire de l'art en Europe en général ou en particulier, à son état actuel dans différentes contrées, telles que les provinces d'Allemagne ou d'Italie; votre journal enfin n'avait rien dit de nous, délaissant ainsi sa propre famille pour s'occuper des nations étrangères; nous apprenant ce qui se fait au-delà des Alpes ou du Rhin, et nous laissant ignorer notre propre histoire musicale.

Aussi avons-nous vu avec la plus grande joie, monsieur le Touriste, votre incursion dirigée vers nos humbles départements. Bordeaux nous a déjà donné sa statistique musicale, vous avez même daigné dire un mot de Toulouse; mais ce n'est point assez, vous l'avez senti vous-même. C'est pour venir en aide à votre sollicitude toute philosophique, et pour aplanir les difficultés de votre tournée, qui a pour but d'étudier les ressources de la province, les trésors musicaux qu'elle possède, les efforts de dévouement des artistes d'une part, et de l'autre les encouragements des municipalités, afin de faire marcher de pair le plus beau des arts avec tant d'autres études dont l'impulsion se fortifie tous les jours davantage; c'est pour tout cela, dis-je, que je deviendrai dès aujourd'hui, si vous voulez le permettre, votre cicerone. Je vous mettrai à la main le guide musical de notre ville dans quelques lettres dont celle-ci sera la première. Dans ce rapide historique, j'examinerai 1° quelles sont les tentatives faites pour populariser la musique parmi nous; 2° où en est l'enseignement élémentaire dans nos écoles mutuelles et au Conservatoire; 3° à quoi se réduit la musique des concerts, la musique religieuse et la musique

théâtrale, triple division formant les trois branches principales d'un même arbre d'où s'échappe en jets plus ou moins vigoureux et brillants toute la sève de l'art.

Cette première lettre sera donc consacrée à vous exposer *les tentatives faites pour populariser la musique à Toulouse.* Moins heureux que votre spirituel correspondant de Bord aux, je ne me complairai point à vous vanter les espérances de nos écoles, à signaler les miracles de nos sociétés de concerts, ou à prôner les noms de nos capacités musicales. La capitale de l'Aquitaine, sans renommée, à cet égard, paraît beaucoup plus riche que celle du Languedoc, qui, pourtant, s'arroge fièrement une royale prééminence dans le Midi. Mon orgueil patriotique souffre à vous faire l'aveu de notre peu d'importance; mais la vérité que vous recherchez, et que je vous aurais cachée par calcul d'amour-propre, si vous ne nous aviez point menacé de braquer sur notre métropole votre lunette d'observation, la vérité doit vous être connue avant que vous entriez dans nos murs. J'aime mieux diminuer ainsi d'avance une prévention trop favorable qui augmenterait d'autant votre critique; en cela mes compatriotes pourront apprécier mes sentiments de haute nationalité, car j'ai horriblement peur que vous nous compariez aux bâtons flottants d'Ésope.

Je suis obligé d'en convenir avec la rougeur au front, *Toulouse*, comme vous l'appelez, *l'ancienne capitale des Tectosages, où florissait au temps de la chevalerie la gaie science et les troubadours si renommés de l'Occitanie; Toulouse la docte, qui est la ville la plus artistique du Midi, Toulouse qui possède un Conservatoire;* oui, Toulouse, il m'en coûte de le dire, est une des villes de France les plus arriérées sous le rapport de l'émancipation musicale. Chose étonnante et honteuse à avouer à la fois! cette ville qui, par sa position géographique, exerce son influence sur un immense rayon méridional; elle qui, par sa renommée de métropole savante et artistique, s'arroge avec orgueil une domination et un patronage, il est vrai, fort peu justifiés en musique; Toulouse qui devrait, à ces titres-là, prendre l'initiative pour introduire ou adopter tout ce qui tend à développer les progrès d'un art instinctivement cultivé par ses habitants; eh bien! monsieur le Touriste, Toulouse n'a rien fait encore pour doter ses écoles élémentaires de l'enseignement musical. Que dis-je? bien au contraire, tous les efforts tentés pour introduire la méthode *Wilhem* dans ces écoles ont été, si non repoussés, du moins infructueux. Veuillez m'écouter un moment, et je vais prouver ce que j'avance, vous laissant au reste la réserve de faire vous-même des recherches plus explicites et plus officielles lorsque vous viendrez au milieu de nous faire les études locales qui doivent vous fournir les matériaux propres à composer une page de l'histoire générale de la musique en province.

Passionné pour l'art des Mozart et des Beethoven que je cultive par égoïsme, par égoïsme patriotique aussi je m'intéresse à tout ce qui peut servir à son triomphe dans notre beau pays; et c'est toujours avec un dépit bien vif que j'apprends que dans un grand nombre, je ne dirai point de grandes cités au niveau de l'importance de Toulouse, mais de petites villes, on introduit l'enseignement musical dans les écoles mutuelles, tandis que rien de semblable n'a lieu pour nous. J'habite les environs de Toulouse, mais ma vie artistique végète à l'ombre de notre capitale, et je vous le répète, monsieur, quoique membre extra-muros, membre ignare et fort obscur de la grande famille musicienne de nos contrées, je me sens blessé souvent de ce que personne ne crie assez haut pour réclamer contre l'apathie inconcevable d'un conseil municipal appelé à favoriser tout ce qui peut améliorer les mœurs ou ennoblir les facultés intellectuelles des populations. Je n'entreprendrai point ici de faire l'éloge de la musique sous ce rapport: son influence civilisatrice n'est plus contestée, et je poursuis.

Par suite de mon amour pour l'art et de l'intérêt que je prends à ce qui peut le populariser, je suis à l'affût de tout ce qui se passe autour de nous afin de parvenir à cette fin. Voici donc ce que j'ai appris par un ami digne de foi et parfaitement initié aux *mystères* des délibérations municipales.

Un professeur étranger, nommé M. Casimir Gau, se disant élève de Reicha, vint passer ses vacances à Toulouse il y a environ trois ans. Comme cet artiste avait introduit la méthode de Wilhem dans les écoles mutuelles de la ville qu'il habitait, il était naturel qu'il eût envie de voir par lui-même comment marchait cette partie de l'enseignement élémentaire dans une ville réputée surtout comme le centre, comme le foyer musical du Midi. Il se présente en conséquence dans ces écoles; et quel n'est pas son étonnement lorsqu'il apprend qu'on a bien le projet d'adopter cet enseignement, mais que rien n'a été fait encore pour cela! Ce professeur forme alors le projet d'accomplir une mission qui lui tient fort à cœur (ces détails, nous les tenons de la mairie); il adresse aussitôt une ample pétition au conseil municipal, renfermant et son plan et ses modestes propositions, et de plus il engage fortement les autorités à prendre des informations sur sa moralité et sur sa manière d'enseigner.

Le maire d'alors, M. Arnoux, ne néglige rien pour favoriser ce projet; il écrit au maire de la petite ville habitée par M. Gau, et dont le nom m'est échappé. Les renseignements les plus honorables, et comme citoyen et comme professeur, lui arrivent bientôt. En conséquence, il soumet à la délibération du conseil municipal l'acceptation des offres de l'artiste. Tout cela est jugé utile, important; mais on repousse la demande de M. Gau, qui en est pour ses frais de route, pour ses dépenses de zèle, de dévouement et d'offres les plus désintéressées. On dit, et je dois vous le répéter pour vous faire apprécier l'amour de l'art parmi nos concitoyens, on dit que la discorde étant parmi les membres du conseil, la proposition du maire fut écartée par l'ordre du jour habituel, qui ne manquait jamais de frapper ses projets, précisément parce qu'ils étaient présentés par lui, M. Arnoux. Une question de musique ne put même parvenir à ramener une seule fois l'harmonie entre les membres d'un conseil tout-à-fait en dissidence. Depuis peu l'administration a été changée; nous verrons jusqu'à quel point celle-ci sera plus favorable aux progrès de l'art.

Cependant M. Gau sentant qu'il fallait tôt ou tard en venir à introduire la musique auprès des masses, et que si Toulouse s'était assez retardé pour ne point donner l'impulsion, il devait être entraîné par le mouvement général qui se manifeste partout, M. Gau vint s'établir dans notre ville où il fit encore des démarches aussi infructueuses que les premières. Révolté d'une opposition qu'on ne peut qualifier, ce professeur lève toutes les difficultés et propose d'organiser l'enseignement gratuitement, et de faire, s'il le faut, l'achat des tableaux à ses frais; mais sa santé chancelante vint s'opposer momentanément à sa généreuse résolution sans l'y faire renoncer entièrement. En attendant, il ouvrit une classe chez lui. Je me rappelle avoir lu le programme de son cours dans nos journaux, programme si complet et si sérieusement basé sur de solides études, qu'il souleva contre lui toute la gente routinière, toute cette plèbe d'artistes médiocres qui s'alarme à la moindre innovation, et qui a peur du talent consciencieux. Le nouveau venu fut taxé de charlatanisme; on nia qu'il fût possible d'apprendre dans dix-huit mois tout ce qu'il promettait, et que je résume en deux mots, savoir: ce qui concerne la théorie de l'art et la lecture à vue d'un morceau de mu-

sique écrit sur les trois clefs, à diverses mesures et avec changement de mouvements, etc.

Si l'alarme fut grande parmi les artistes routiniers, les choses sont bien changées à l'égard du nouveau professeur venu parmi nous pour lever l'étendard de la révolte en musique. M. Gau, qui avait fait tant hausser les épaules par son programme, est bientôt suivi par un antagoniste qui annonce les mêmes résultats en dix mois, et presque en même temps par un troisième concurrent qui les garantit avec plus d'assurance encore en quatre-vingts leçons; un de ceux-ci promit plus, il voulait enseigner l'art des intonations en quatre mois, pourvu que l'on fût *déjà musicien*. C'est prodigieux! Mais vous trouverez comme moi ces dernières conditions très sages, très prudentes. Vous me pardonnerez monsieur le Touriste, d'entrer dans tous ces détails indispensables pour vous mettre au courant des tentatives faites pour populariser la musique à Toulouse. Ces diverses annonces ayant été insérées dans les journaux, ou placardées sur les murs de la ville, nous attendions avec impatience la fin de l'année dernière pour constater les résultats de tant de merveilleuses promesses. Pour être juste dans notre appréciation, nous avons pris les informations les plus scrupuleuses, et voici ce que nous avons vu nous-même ou recueilli de la bouche de personnes compétentes et dignes de foi.

Nous n'avons plus entendu parler du professeur aux quatre-vingts leçons. Celui qui s'était fait annoncer pompeusement comme ayant obtenu de grands succès à Paris, et que par conséquent vous devez connaître, M. de Saint-André, réunit quelques demoiselles déjà musiciennes, comme il les lui faut, et puis il les soumit à l'examen de quelques affidés qui proclamèrent haut sa méthode sur l'art des intonations : bientôt ce professeur annonça son retour à la capitale. M. Gau seul, dont nous avons pu juger le sérieux enseignement, bien que nous ayons rarement assisté à ses intéressantes leçons, M. Gau convoqua au mois d'août, sans éclat, à huis-clos, en famille, quelques artistes et amateurs distingués, afin de faire constater les progrès des élèves confiés à ses soins depuis six mois. On se convainquit alors de l'excellence de sa méthode basée sur celle de Wilhem, mais modifiée en ce sens qu'il a cru qu'on devait l'appliquer à des jeunes gens de vingt à vingt-cinq ans d'une tout autre manière qu'à des enfants. Ses résultats furent trouvés prodigieux : ses élèves, en effet, purent analyser pertinemment les plus grandes difficultés de notation, écrire des phrases musicales fort embarrassantes, en faire la lecture rhythmique et les chanter instantanément. Ces passages mélodiques étaient écrits sur les trois clefs, se succédant alternativement et aux mesures les moins usitées. Cette année il poursuit encore sa tâche, quoique son appel n'ait pas été entendu comme le méritent et sa réputation déjà fort honorable et son incontestable talent de professeur. A ses élèves peu nombreux, m'a-t-on dit, car je n'ai pu voir encore sa classe, il fait faire les exercices les plus scabreux sur les intonations. Il écrit au hasard, sans aucun caractère de tonalité, une leçon composée, par exemple, d'un intervalle de septième majeure, mineure ou diminuée, après un intervalle de quarte augmentée; un intervalle de quinte diminuée après un de seconde augmentée, ou un intervalle de tierce diminuée après un de sixte mineure, etc., etc., mêlant à dessein tous les non-sens mélodiques pour rouer ses élèves sur les combinaisons les plus ardues. Avec cela il leur écrit toujours une leçon chantante dans tous les tons, et puis il les exerce à transposer cette même leçon écrite aujourd'hui, par exemple, en *fa* majeur, demain en *ut* majeur, un autre jour en *la* bémol ou en *si*, etc. Il fait chanter ces solfèges instantanément sur les diverses clefs d'*ut* et sur la clef de *fa*, de telle sorte qu'une leçon écrite en *ré* bémol majeur, par exemple, est transposée subitement en *fa* majeur sur la clef de *fa*, ou en *si* bémol sur la clef d'*ut* première ligne, ou en *ut* majeur sur la clef d'*ut* quatrième ligne; et avec tout cela, vous le comprenez, la connaissance de l'armure des clefs, des notes tonales et modales, des modes majeurs et mineurs, l'analyse des intervalles, etc. Il leur dicte aussi des leçons qu'ils écrivent en les entendant vocaliser.

Je ne dois point omettre, pour dire tout ce qui se fait d'essais pour populariser la musique, les louables efforts d'un autre professeur dont les leçons, quoique beaucoup moins graves ou moins compliquées que celles de M. Gau, doivent pourtant être tenues en compte dans notre mouvement émancipateur. M. Rolly, c'est son nom, exerce comme M. Gau ses élèves à trouver les intonations par un autre procédé que celui du pauvre vieux Rodolphe, et leur fait surtout chanter beaucoup de chœurs, ce qui, soit dit en passant, ne rend point musicien. Nous lui conseillons beaucoup à modifier son enseignement à cet égard, et à renoncer, pour sa réputation, à donner des séances d'apparat. Nous avons été scandalisé des applaudissements et des bravos ironiques que l'on prodiguait indécemment aux exercices et au chant de ses élèves. Pour être juste, nous avouerons que le savoir de ses élèves, et surtout leur manière de chanter, n'était pas digne d'une solennité publique précédée d'un discours sur la musique. Nous devons dire aussi à M. Rolly, car cet artiste mérite des encouragements et la bienveillance de tous, qu'il serait plus séant, pour un professeur élémentaire, de suivre le modeste exemple de son collègue M. Gau, sans s'exposer à la risée de gens toujours portés à jeter du ridicule sur les entreprises même les plus sérieuses et les plus consciencieuses; qu'il se borne à inviter tout le monde à voir sa classe, et qu'il réunisse à la fin de son cours des artistes et des amateurs compétents, car ceux-là seulement peuvent apprécier l'importance de l'enseignement et la rapidité des progrès. Plus tard, nous lui demanderons des chœurs lorsque ses élèves sauront poser les intonations, nuancer une phrase et soutenir un mouvement.

Pour épuiser tout ce que j'ai à dire sur les tentatives faites pour populariser la musique, je devrais parler de l'influence de la critique sur l'art, fort restreinte parmi nous, et qui n'a guère d'autre représentant ici que M. Gau, dont les feuilletons qu'il écrit dans la *France méridionale* sont lus avec le plus grand intérêt. Cet homme grave est à la fois littérateur et artiste distingué. Je me réserve de parler de cette partie de son talent naturellement rattaché à la question que je traite en ce moment, dans ma prochaine lettre. Je n'oublierai point de vous entretenir encore d'un autre artiste que s'est adjoint M. Gau pour compléter son enseignement. Pour prendre l'élève inculte et le conduire de l'alphabet musical jusqu'à la science du contre-point, depuis la connaissance des notes jusqu'à la lecture de la partition, il a associé à sa mission artistique M. P. Mayniel, harmoniste plein de mérite. Ces deux hommes résument tout ce qui peut se faire réellement d'important dans l'enseignement populaire dans notre cité.

A votre passage à Toulouse vous verrez tout par vous-même, et vous pourrez apprécier la portée de mes longs détails, basés sur des preuves matérielles que, comme vous, je recherche et j'accepte avant tout.

J'ai l'honneur d'être,

Un de vos plus anciens abonnés.

ANECDOTES MUSICALES.

III.

Le comte Skavronsky. — Les domestiques musiciens. — Le Jubilé. — Ferrari à Paris. — Marie-Antoinette. — Madame Campan. — Haydn. — Dusseck. — Steibelt. — Shimmerzka. — Les dilettanti anglais. — Un quatuor joué sur la flûte seule. — Derniers moments de l'abbé Vogler.

Je ne vous dirai pas comment ce bon Ferrari perdit son chapeau dans l'Océan au moment où il se dirigeait vers l'île d'Ischia; seul évènement mémorable qu'il se donne la peine de nous raconter. En véritable musicien bon enfant, il se lie avec tous les grands seigneurs dilettanti qui se trouvaient à Naples, et spécialement avec ce comte Skavronski, seigneur russe qui ne voulait à son service que des domestiques musiciens, et qui, à force de faire boire notre pauvre compositeur, le mit à deux doigts du tombeau. Un jour, une princesse russe de ses amies lui envoie un domestique nommé Barthélemy qu'elle lui recommande. Le comte était occupé à préluder sur le piano, modulant tout à son aise de la tonique à la dominante et de la dominante à la tonique, pendant que Ferrari assis près de lui criait: Bravo.

Le comte ne quittait pas le piano et ses modulations commodes.

— Comment t'appelles-tu? demanda-t-il au valet.

— Barthélemy, pour servir Votre Excellence.

— Sais-tu la musique?

— Excellence, non.

— Joues-tu un peu du violon?

— Excellence, non.

— De la contre-basse?

— Non plus.

— De la guimbarde?

— Pas davantage.

Alors le comte impatient, sans quitter ses modulations favorites et sans lever les yeux vers Barthélemy, se mit à chanter :

« *Monsieur Barthélemy n'est qu'un grand animal; je ne le prendrai pas!* »

L'impudent Barthélemy, sans se déconcerter, continua la même mélodie et se mit à chanter sur le même ton :

« *Et vraiment, monseigneur, cela m'est fort égal : un autre me prendra.* »

— Qu'on apporte une livrée et qu'on inscrive Barthélemy au nombre de mes domestiques, s'écria le comte, ravi de cette impertinence du lazzarone.

Pendant que Ferrari riait de tout cela et s'amusait à faire proprement de la petite musique, la révolution de France se préparait, les plaisirs de Trianon préludaient aux terribles folies de 1793; et M. Campan amenait à Paris de gré ou de force Ferrari qu'il comptait présenter à Marie-Antoinette. C'était bien l'homme qu'il fallait à cette époque : d'un commerce gracieux, musicien élégant, prêt à tout, et nullement incommode. Il aimait surtout les anecdotes et ne manquait aucune occasion de se faire raconter de bonnes histoires par tous ceux qui en faisaient. C'était le talent qui lui allait le mieux et celui qu'il appréciait davantage. Ces deux petits volumes en renferment de toutes les couleurs; en voici une relative au cardinal Lambertini, et qui ne laisse pas que d'être piquante.

Le jour du Jubilé, le souverain pontife vint, selon sa coutume, se placer, suivi de ses cardinaux, sur le grand balcon du Vatican pour donner sa bénédiction au peuple. A la vue de cette foule immense qui couvrait la place de Saint-Pierre et qui resplendissait de couleurs variées et éclatantes, Sa Sainteté s'émerveilla.

— Mon cher cardinal, s'écria-t-elle, que veut dire tout ceci?

— Saint-Père, c'est le jubilé, répondit le cardinal-secrétaire.

— Je le sais bien. Mais quelle richesse! que de plumes! que de festons! que de diamants, de soie et de velours!

— Saint Père, les pécheurs se sont réunis devant vous; et du plus riche jusqu'au plus pauvre, du plus noble jusqu'au plus roturier, nous sommes tous pécheurs, excepté Votre Sainteté.

— A la bonne heure, à la bonne heure; mais comment font-ils pour avoir tous de si riches habits?

— Saint-Père, la chose s'explique aisément.

— Et comment?

— C'est que la moitié du peuple vole l'autre alternativement.

— Dans ce cas, ils ont grand besoin tous de mon absolution, et je la leur donne.

C'était là, je l'ai dit, ce qui amusait le plus notre compositeur, et tout en s'exerçant à écrire d'élégantes petites mélodies, il observait avec plus de naïveté encore que de finesse les mœurs et les caractères des pays qu'il traversait. On trouve chez lui quelque peu de cette bonhomie goldonienne qui s'arrange de tout, se prête à tout, ne manque pas de sagacité, mais en émousse toutes les pointes par un laisser-aller candide. Les autres nations d'Europe ne connaissent pas ce caractère dont le *Pococurante* de Voltaire est une image effacée et dont le dottor Balanzone de Goldoni offre le type complet. Ferrari en rencontra un assez bien conservé du côté de Bologne, sous la forme du comte Peppoli, amoureux de son violon, parlant (ne pas quitter l'archet pendant vingt-quatre heures, toujours accort, toujours de bonne humeur et faisant ses quatre repas avec une régularité exemplaire. J'aurais grande envie de le suivre avec M. Campan, de Bologne à Venise et de Venise à Florence, recueillant sur sa route mille petites naïvetés italiennes fort amusantes. En lisant Goldoni, Gozzi, Baretti, et ce même Ferrari dont je m'occupe, on ne peut s'empêcher de trouver ridicules la plupart des voyageurs modernes, qui, au lieu d'observer les réalités curieuses de ce pays fécond même dans sa décadence, l'ont choisi pour thème éternel d'exclamations et de dithyrambes. Croyez-moi, mes amis, l'Italie est bien plus ingénieuse, bien plus indolente et plus amusante que vous ne la faites. Vous la transformez à tort en galerie d'antiques et en magasin moisi de vieux tableaux.

Mais Paris nous appelle. Nous sommes en juillet 1787. Ferrari débarque avec M. Campan dans cette ville *toujours joyeuse*, comme il la nomme, et dont les joies seront bientôt corrigées par de redoutables douleurs.

Le bonhomme est introduit à Versailles, et assiste à la messe du roi; madame Campan se charge de le présenter à la reine. On s'avise, pour échapper à l'étiquette d'une présentation solennelle, d'un petit subterfuge assez curieux. On convient que Ferrari se mettra au piano chez madame Campan, la porte du salon restera ouverte, la reine passera dans la galerie comme par hasard, elle s'arrêtera devant la porte, et madame Campan, aussi par hasard, sortant de chez elle, suppliera Sa Majesté de lui faire l'honneur d'entrer. Tous ces hasards réussirent; et Ferrari accompagna, à la satisfaction de la reine, quelques morceaux du *Roi Théodore*, qu'elle chanta fort bien.

« Votre protégé, dit-elle à madame Campan, est un excellent musicien, mais il a le défaut de prendre les mouvements trop vite, comme font tous les jeunes gens. »

Là-dessus Ferrari a un beau mouvement. Il dit que Sa Majesté se trompait, que c'était elle qui ralentissait la mesure; et que pour tout l'or du monde il n'aurait pas con-

senti à gâter la musique de Paësiello, son maître, par une lâche condescendance aux volontés royales. Bravo!

Vous voyez que la fortune de notre Italien suit une bonne voie. Il en profite, se lance lui-même, donne des leçons à presque toutes les dames de la cour, et se lie avec les premiers artistes de l'époque. La race artiste est née sous une étoile fantasque, dont le seul Hoffmann, dans ses excellents contes, a su observer les influences. Le petit nombre d'artistes qui ont écrit leur vie, et donné les portraits de leurs confrères, nous ont laissé des tableaux de mœurs aussi originaux que piquants. Il faut voir chez Ferrari les portraits du beau Dusseck, toujours gai et joyeux, et qui ne se serait pas troublé quand le monde aurait croulé près de lui; du grand pianiste Cramer; et de Steibelt, l'un des plus originaux de la bande, qui introduisit l'abus des pédales; homme de génie, étourdi et dissipé. Mais le plus curieux de ces artistes, était le bassiste Schmerczka, une espèce de comte de Saint-Germain, qui prétendait avoir trinqué avec le Grand-Mogol, et reçu les ordres de Scipion l'Africain : il avait, disait-il, reparu dans ce monde à six reprises différentes; joué avec le roi David un duo de harpe et de violoncelle, fait le tour du monde avec Christophe Colomb, et chassé aux éléphants avec Aurengzeb. Il soutenait toutes ces choses, et racontait ces aventures palingénésiques avec un immense sang-froid qui amusait beaucoup Ferrari. Ce dernier plaisait à tout le monde, ne dérangeait personne, jouissait du succès gigantesque de ses chansonnettes, et marchait gaiement dans la vie parisienne, lorsque 1790 l'avertit qu'il était temps de partir. L'oiseau voyageur ne resta pas longtemps au milieu de l'orage de France, et étendit ses ailes vers l'Angleterre. Le même bonheur l'y attendait. A Londres, il alla voir Haydn; « homme tranquille, simple, vif et gai, dit-il. Je le trouvai dans une petite chambre, portant un gros diamant à la main gauche; je voulus d'abord lui parler mon allemand tyrolien qui le fit rire : il m'arrêta, et se mit à parler en fort bon italien. — Pleyel et Koseluch, me dit-il, sont des compositeurs gracieux; mais Mozart (ici un soupir obligé), ah! Mozart! est au-dessus de tout! Quant à moi, jusqu'à l'âge de trente ans, j'ai été moins que rien; mais à cette époque j'ai eu le bonheur de connaître Porpora, et je suis devenu quelque chose. » — Délicieuse naïveté de l'homme supérieur. Demandez, si vous l'osez, à nos gens de génie quelque chose qui ressemble à ces bons aveux d'Haydn sur son propre mérite et sur la supériorité de Mozart.

A peine arrivé, et presque en sortant de chez Haydn, notre compositeur tomba chez deux dilettanti anglais, le duc de Queensbury et le vicomte Hampden; il apportait au duc de Queensbury une lettre de recommandation de la célèbre mistriss Clarke, maîtresse du prince régent. La pluie tombait; le duc descendit de cheval tout trempé; il parcourut le billet, dit à Ferrari de le suivre, entra dans une salle où se trouvait un piano et donna ordre au compositeur de l'accompagner pendant qu'il chanterait. Ferrari d'obéir. Le duc, pendant qu'un valet de chambre tire ses bottes mouillées et qu'un autre lui passe une paire de bas, entonne résolument trois ariettes de sa composition qui toutes se terminent par la cadence finale du *God save the king*.

— Hé bien! lui dit ensuite le duc, qu'en pensez-vous? Si cela vous arrange je vous donnerai leçon de musique, et grâces à moi vous parviendrez!

— Mille remerciements, dit Ferrari un peu étonné, mais je vous dirai sans cérémonie, M. le duc, que je suis venu à Londres pour donner des leçons, et non pour en recevoir.

— A votre aise, reprit le seigneur compositeur, qui sonna son valet de chambre. Saluez de ma part mistriss Clarke.

Le second dilettante anglais, le vicomte Hampden, était un peu plus facile à conduire. Il avait invité notre compositeur à passer la belle saison dans son domaine de Brombam, sous la seule condition d'accompagner tous les soirs, après dîner, la flûte du vicomte. Malheureusement le vicomte était enthousiaste de Haydn, et il fallait que les deux pauvres instruments remplaçassent à eux seuls basse, alto et violon; après huit ou dix mesures, le vicomte cessait de souffler, ses yeux se fermaient, sa tête s'affaissait sur la poitrine, la flûte tombait sur ses genoux, il ronflait; Ferrari délivré, prenait un fusil et allait tuer des cailles. Donnez à Ferrari un peu plus de génie et un peu moins de complaisance, aurait-il, je vous le demande, mené cette vie agréable et facile? A côté des deux amateurs dont je viens de parler, n'oublions pas de citer le mari de lady Hamilton, qui jouait les quatuors de Giardini sur l'alto seul.

— Pour l'amour du ciel, seigneur cavalier, lui demanda un jour Viganoni, que trouvez-vous de beau dans cette partie d'alto détaché?

— La plus riche des harmonies! répondit Hamilton.

— Jesu Maria! fut toute la réponse de Viganoni.

De pareils amateurs ne mettaient pas beaucoup de différence entre Mozart, Haydn et Ferrari. Celui-ci écrivit des romances, nota des appogiatures, et sa poche fut bientôt pleine de guinées; ses talents faciles ont tous les honneurs du génie, sans en avoir les malheurs. Ferrari, rassasié de puddings et de succès, se souvint de son pays et voulut revoir un peu le Tyrol; il en rapporta, non pas des mélodies originales, mais, comme à l'ordinaire, d'amusantes anecdotes. « Pendant une nuit froide de décembre, dit-il, un habitant d'un petit village tyrolien ouvrit sa fenêtre et y resta en chemise, la tête nue.

— Pierre, lui cria un voisin qui passait dans la rue, que fais-tu donc là?

— Je prends un rhume.

— Pourquoi?

— Pour chanter la basse ce soir à la messe de minuit.

Cher Ferrari, si toutes vos anecdotes étaient aussi bonnes que celle-ci, nous ne vous en laisserions pas une.

Quant à la position du compositeur, elle était toujours féconde et heureuse, grâce au dilettantisme de ses amis les Anglais qui l'avaient tout-à fait adopté. Revenu à Londres, il y resta jusqu'au moment où il apprit que Paris était tranquille, que Paësiello s'y trouvait, et que Bonaparte, en calmant la France, protégeait la musique. Il alla revoir un moment son vieux maître qui était fort aimé de Bonaparte, et qui dînait presque tous les jours avec le premier consul; cet honneur lui prenait du temps, et il ne voulait pas recevoir de visites. Le chanteur anglais Kelly et le célèbre Viganoni, accompagnaient Ferrari lorsqu'il se présenta chez le compositeur napolitain. Kelly, pour se faire pardonner une faute que Paësiello ne pardonnait guère, celle de le déranger, se met à entonner à pleine poitrine l'ariette du *roi Théodore*: « *Queste son lettere scritte in inglese!* » Aussitôt Paësiello de sortir de sa chambre, les bras ouverts, tout tremblant de joie : — « Ah! cher Kelly, que je suis joyeux de te revoir! comment! tu n'as pas encore oublié cet air que tu as d'abord refusé de chanter, parce que, disais-tu, l'accompagnement en était trop chargé? » — Puis, se retournant du côté de Viganoni :

— « Et toi donc? m'as-tu pardonné de ne t'avoir pas servi à souhait dans le même opéra? L'air que je t'ai donné dans la *Modiste intrigante* a dû te racommoder un peu avec moi? — Et tous les trois s'embrassèrent comme des artistes et comme des enfants.

Voilà Ferrari qui dîne chez madame Campan à Saint-Germain, entre le maréchal Ney et madame Murat. Ney se prend d'amitié pour lui : un jour le compositeur ignorant

les détails de la politique parisienne, s'avise de prononcer le nom de Moreau.

— Taisez-vous, taisez-vous, s'écrie aussitôt Ney; ne prononcez jamais ce nom-là! Tant la grande volonté de Bonaparte s'était déjà violemment imposée à ce qui l'entourait. Le despotisme qu'on lui reproche était né dans les âmes bien avant qu'il l'eût organisé dans les institutions.

Londres était plus riche que Paris, ce terrible Paris qui venait de faire 1793, et dont les soldats en guenilles avaient conquis l'Italie; aussi Ferrari s'envola-t-il bientôt à tire d'ailes du côté des brouillards et des guinées; là, il passa en revue Nelson, Pierre Pindare, Thomas Moore, madame Catalani et mistriss Billington; il ne nous en dit pas grand'chose. L'âge arrivait et les impressions devenaient moins vives. Quand il eut fait une nouvelle provision d'or anglais, il s'en alla revoir un peu ses montagnes et Paëssiello. C'est là une des charmantes parties de son âme et de sa vie; il aime son maître, il va le retrouver dès qu'il le peut, il se souvient du macaroni et de la calessetta. Mais, hélas! le contre-coup de la révolution avait frappé même le bon Paëssiello, ce créateur de mélodies émanées de l'âme, ce modeste et charmant enfant de Naples. D'abord Murat l'avait créé chevalier, et le bonhomme s'était cru plus qu'un roi. Ensuite Ferdinand IV avait enlevé sa chevalerie au pauvre homme de génie, auquel il ne laissa pas même sa pension. La grande-duchesse de Russie en avait fait autant. Napoléon en perdant l'empire avait emporté une dernière portion du revenu de Paëssiello, qui vers la fin de ses jours avait à peine de quoi vivre.

Cet homme de génie, vieillard excellent, accoutumé pendant près d'un siècle à mener une vie de prince; abandonné de la noblesse, de la cour et de tous ses amis; veuf, privé d'un neveu qu'il adorait; réduit à l'isolement et à la détresse; c'était à fendre le cœur.

Ferrari présenta son vieux maître au prince Léopold, qui lui dit:

— Seigneur chevalier, j'entends parler de vous et votre musique me ravit depuis que je suis au monde. Dites-moi donc un peu combien d'opéras avez-vous écrits depuis votre jeunesse?

— Une centaine; sans compter les intermèdes, farces, ballets et morceaux de musique de chambre qui composent bien une autre centaine.

— Quelles sont celles de vos œuvres que vous regardez comme les meilleures?

— Altesse Royale, je ne saurais le dire. Peut-être le *Barbier de Séville*, le *Roi Théodore*, ou *la Nina*.

En prononçant ce mot, *la Nina*, qui lui rappelait des circonstances touchantes de sa vie domestique, de grosses larmes lui tombaient des yeux. Le prince prit la main du vieillard, et lui dit en dialecte napolitain, le dialecte qui allait au cœur de Paëssiello.

— Oui, *la Nina* doit être le meilleur de vos opéras.

A peine quelques semaines se passèrent, Paëssiello n'était plus.

Quant à Ferrari, qui avait pris le parti le plus sûr, il s'en retourna tout bonnement à Londres, entreprit un petit commerce qui prospéra entre ses mains habiles et souples, et pour dernière spéculation de son heureuse et facile vie, recueillant à loisir les anecdotes dont ses souvenirs lui offraient la trace, il publia les deux petits volumes dont je vous ai entretenu long-temps, et qui, dans leur bonhomie fine, ne manquent pas d'intérêt. On y repasse en revue d'une manière agréable, et sous la direction d'un homme de bonne humeur, la plupart des amateurs et musiciens des quarante dernières années. Assurément ce livre si peu connu méritait mieux d'être traduit en français que la foule de romans ridicules et de voyages insipides dont nos traducteurs nous ont fait cadeau. Les mœurs musicales de Rome, de Naples et de Londres sont assurément beaucoup mieux reproduites dans ce livre sans prétention que dans la plupart des dissertations musicales et des feuilletons scientifiques écrits *ex-professo* sur ces matières par des littérateurs et des peintres.

Jean Henricordo.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Nous sommes bien en retard avec les théâtres, aussi ont-ils été bien en retard avec nous; mais enfin à tout péché miséricorde. Le Théâtre-Français vient d'obtenir un succès très légitime et qui efface tant de misérables tentatives qui nous ont échappé: *Mademoiselle de Belle-Isle*, la nouvelle comédie de M. Alexandre Dumas, est en effet la meilleure composition de l'auteur; l'intrigue en est des plus compliquées et pourtant des plus claires; il a poussé la hardiesse jusqu'à l'insolence, et cependant cette insolence tant soit peu graveleuse a passé tout simplement, parce que M. Alexandre Dumas a montré beaucoup de verve et beaucoup d'esprit. *Mademoiselle de Belle-Isle* est une jeune Bretonne d'une noble famille, dont le frère et la sœur sont enfermés à la Bastille pour des crimes imaginaires; elle arrive toute tremblante à Chantilly à la cour de M. le prince de Bourbon, qui fut ministre un instant pendant la minorité de Louis XV. A Chantilly, mademoiselle de Belle-Isle rencontre madame de Prie, la maîtresse du prince de Bourbon et de M. de Richelieu qui est l'amant de tout le monde; M. de Richelieu devient aussitôt amoureux de la nouvelle arrivée, et fait le pari que dans *vingt-quatre heures*, pas plus tard, il passera la nuit dans sa chambre. Le pari est tenu par M. le comte d'Aubigny, qui doit épouser sous trois jours mademoiselle de Belle-Isle. Cependant madame de Prie, qui est toute pour M. de Richelieu, et qui n'est pas fâchée de lui voir perdre honteusement son pari, fait partir la nuit même mademoiselle de Belle-Isle pour Paris; la dame profitant de l'obscurité profonde, se met à la place de la demoiselle. Le duc de Richelieu, qui est comme Guzman, et qui ne connaît pas d'obstacles, trouve donc une conquête des plus aisées, et le lendemain il croit honnêtement avoir gagné son pari et le dit au chevalier d'Aubigny.

Aussi le lendemain quand le chevalier revoit mademoiselle de Belle-Isle, qui a fait serment de ne pas dire qu'elle revient de la Bastille, et qu'il lui montre la déclaration de M. de Richelieu, vous jugez du désespoir de la jeune Bretonne: toutes les apparences sont contre elle; si elle dit qu'elle a vu son père, elle a peur de le compromettre; d'autre part, M. de Richelieu a si bien l'air sûr de son fait, qu'il n'y a pas à douter qu'une bonne fortune quelconque ne lui soit arrivée. Tout cet imbroglio est plein de verve et d'esprit, et cependant le chevalier d'Aubigny, qui veut avoir raison de M. de Richelieu, lui propose le duel que voici:

— Jouons aux dés; celui qui perdra se fera sauter la cervelle. Richelieu accepte et gagne. — Vous serez payé demain à neuf heures, dit le chevalier.

Mais, dans l'intervalle, M. le duc de Bourbon n'est plus ministre; madame de Prie est exilée dans sa terre; Richelieu découvre de quelle ruse il est la victime, aussi il accourt en toute hâte à Chantilly, il retrouve d'Aubigny qui va mourir; il se jette aux pieds de Mlle de Belle-Isle qui lui pardonne. Les larmes se changent en sourires; le drame se change en comédie; et il reste de tout cet ensemble trois belles heures de moquerie, de bon goût, de politesse, d'élégance exquise. Mademoiselle Mars, qui avait tant besoin d'un succès, et qui combat chaque jour pour remporter sa

dernière bataille, a été admirable ; elle n'a jamais eu plus de grâce, de politesse et d'esprit; elle a enlevé tous les suffrages. Elle a dû être bien heureuse ce soir-là.

Firmin et mademoiselle Mante ont eu leur part bien méritée de ce succès. Locroy était un peu trop caverneux.

Le bénéfice de M. Lafont ressemblait beaucoup moins à une soirée dramatique qu'à un cours de rhétorique, mais de la plus belle et la plus sincère rhétorique, en jouant cinq actes de Corneille et cinq actes de Molière purement et simplement: *Nicomède* et *le Misanthrope*, excusez du peu. Le bénéficiaire a été accueilli avec la faveur la plus marquée; et en effet ceux qui avaient pu oublier depuis dix ans qu'il avait quitté la scène ont trouvé en lui le comédien consommé, bien posé, bien vêtu, bien disant, ramenant avec lui toutes les heureuses traditions aussi bien dans la comédie que dans la tragédie. Le succès de M Lafont a été complet. On l'a demandé à plusieurs reprises, on l'a applaudi à outrance, et nul doute que s'il pouvait donner quelques représentations encore (mais les règlements s'y opposent, et c'est une si belle chose qu'un règlement!), M. Lafont attirerait la foule au Théâtre-Français. Mlle Rachel a déclamé on ne peut mieux le rôle de Laodice. Cette leçon de rhétorique à l'usage des deux sexes a fini qu'il était minuit, et personne n'a trouvé qu'elle eût duré trop long-temps. Après de pareils événements nous serions sans doute bien mal venu à parler du 24 *Février*, traduit et mutilé par un poëte de la rue des Lombards, de 26 *Ans*, vaudeville refait en comédie, et surtout de cette farce mirobolante, crottée, tachée, traînée et souillée de toutes les fanges parisiennes, intitulé *la Canaille*, titre énergique et qui n'est pas volé. Vous verrez que *la Canaille* attirera la plus belle foule de Paris. C'est ainsi qu'il n'y a pas une duchesse qui ne se sente pas quelquefois l'envie de manger le ragoût de la portière.

Nouvelles.

*** Le *Lac des Fées* ne promettant pas des recettes productives, on va mettre de suite en répétition à l'Opéra un ouvrage de M. de Ruolz, dont le poëme, tiré d'une nouvelle de M. Merimée, est attribué à M. Léon Pillet. On espère pouvoir représenter cet ouvrage au mois de juillet.

*** L'opéra nouveau de M. Halevy, *les Treize*, est encore retardé par une indisposition de madame Jenny-Leplus. On espère pourtant que cet ouvrage pourra être représenté lundi.

*** Aujourd'hui le concert de MM. Artot et Doehler aura lieu à l'Opéra-Comique; il sera suivi par le premier acte de *l'Ambassadrice*. On annonce que presque toutes les loges sont louées et qu'il y aura ce soir une des plus brillantes réunions à l'Opéra-Comique.

*** Jendi soir madame Grisi est arrivée à Londres avec sa cousine la débutante. Tamburini, Ivanoff et Rubini n'ont pas tardé à arriver. Il paraît qu'au moment de son départ, mademoiselle Julie Grisi a perdu un portefeuille contenant de l'argent et des valeurs pour 3,000 liv. sterl. (75,000). M. de Melcy, qui portait ces valeurs, venait de remettre à sa femme le portefeuille précieux en lui faisant ses adieux, lorsque la portière accourut en toute hâte dire à madame Grisi qu'une vieille dame de sa maison désirait lui dire adieu. Grisi, n'écoutant que son bon cœur, court embrasser sa vieille voisine, puis elle remonte en voiture : on part. A quelques lieues de Paris elle pense à son portefeuille qu'elle ne trouve plus, bien que M. de Melcy l'ait en sa présence déposé dans la voiture. Le domestique court à Paris et revient avec M. de Melcy : on n'avait pas pu obtenir de renseignements sur le portefeuille. La portière prétendait ne l'avoir point vu; mais madame Grisi soutient que cette femme connaissait bien le portefeuille, et qu'elle était présente le matin lorsqu'elle y avait enfermé ses valeurs. (*Morning-Post.*)

Ceci ressemble un peu à un *puff* des mieux conditionnés!

*** Un auteur de ballets très connu en Allemagne en a composé un intitulé : *la Vie*, en trois actes : 1° Naître; 2° Vivre; 3° Mourir. La censure de Vienne a défendu la représentation de cet ouvrage.

*** Non seulement nous devons rendre compte dans notre feuille des concerts publics, mais nous pouvons aussi quelquefois pénétrer dans le sanctuaire des salons et percer *les murs de la vie privée*. C'est ici le cas, d'ailleurs, de dire que les murs ont des oreilles. Nous pouvons donc parler des charmantes soirées auxquelles M. Edouard Rodrigues, un de nos plus excellents amateurs de musique, convie la société la plus élégante de Paris. Là, un orchestre dirigé par M. Edouard Rodrigues, avec tout l'aplomb, toute l'expérience d'un chef d'orchestre consommé; des chœurs composés des meilleurs amateurs de Paris exécutent les chefs-d'œuvre de Haëndel avec une précision et un ensemble parfaits. Dimanche dernier on a exécuté des fragments du *Judas Machabée*, de la *Fête d'Alexandre* et de plusieurs scènes d'*Alceste*. Madame de Spaar, M. Geraldy chantaient les solos. On y a entendu aussi le jeune Vanthrot, élève de M. Trevaux, qu'on avait applaudi peu de jours avant au concert du Conservatoire. L'orgue, touché par M. Boely, remplace les instruments à voix et se marie heureusement au double quatuor, dont le premier violon est Baillot.

*** Pendant la saison prochaine, Londres possèdera mesdemoiselles Elsler et mademoiselle Taglioni.

*** MM. Fourcy et Alexis Vuls, directeurs du Cercle musical, donneront dimanche prochain, 14 avril, dans la salle du Wauxhal, au bénéfice de la souscription ouverte pour la translation en France des restes de Nourrit, un grand concert dans lequel on entendra plusieurs notabilités du chant et de la musique instrumentale.

*** Le concert de mademoiselle Clara Wieck, cette célèbre pianiste allemande, aura lieu le mardi, 16 avril, dans les salons de M. Erard, rue du Mail. La bénéficiaire jouera un duo avec M. de Bériot, plusieurs lieder de Schubert, un scherzo de sa composition et le caprice de Thalberg. M. de Bériot jouera le *Tremolo*. Nous donnerons le programme dans le prochain numéro.

*** Le concert de madame de Belleville-Oury est remis au lundi 16 avril, chez M. Erard, à huit heures du soir.

*** Le concert de M. Rosenhain aura lieu jeudi, 18 avril, dans les salons de M. Erard. En attendant que nous donnions le programme, nous pouvons dire qu'il se composera surtout de morceaux classiques tant pour le chant qu'en musique instrumentale.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Nantes*, 3 *avril*. — *Les Huguenots* continuent leur éclatant succès; richesse de mise en scène, parfait ensemble dans l'exécution, font de cet ouvrage un spectacle magnifique. Nos artistes rivalisent de zèle et de talent; il faudrait, pour être juste, les citer tous. Mesdames Lesseire, Roux, Miller, M. Wermelen, sont récompensés chaque soir par de justes bravos.

*** *Bordeaux*. — Il y a en cette année dans quelques églises des *stabat* en musique. A Saint-Louis, on en a exécuté un de la composition de M. Frédéric Ciron; à la cathédrale, on a entendu le jour de Pâques la messe du sacre de Cherubini, assez médiocrement exécutée.

*** On nous écrit de cette ville, 8 avril: « Les artistes de nos théâtres ont eu vraiment une heureuse idée de prendre en main la direction jusqu'au 20 avril. Au lieu des pertes que leur aurait occasionnées une faillite de M. Solomé, ils font chaque soir des recettes et de fort belles recettes. Nous avons entendu en représentation une basse-taille, M. Walkenaer, dans Bertram, et un second ténor, M. Stephane, dans Léopold de *la Juive*. Tous deux ont été bien accueillis, mais comme artistes de passage et sans y attacher d'autre importance.

Nous attendons le nouveau directeur, M. Bousignes, le 10 de ce mois. Il est probable qu'il ne tardera pas à nous faire connaître les nombreux pensionnaires qu'il a engagés pour l'Opéra. Madame Pouilly nous reste bien décidément; mais comment sera-t-elle secondée? c'est là la grande question.

Nous entendrons ce soir, dans Stella, du *Cheval de Bronze*, la jeune Clémentine Leclère, fille de l'ancienne basse-taille qui a fait nos délices, et élève de madame Bellemont, qui a brillé aussi sur notre scène comme première chantense. Mademoiselle Leclère a déjà paru, à de longs intervalles, plusieurs fois dans Alice et elle s'en est fort bien tirée. Il est probable qu'elle a quelque intention de débuter bientôt. Sérieusement je crois que ce serait dommage; car, malgré toute sa gentillesse, malgré le charme de sa voix et de sa méthode, elle est encore infiniment trop jeune sous le rapport des études et peut-être aussi des forces physiques. Du reste elle serait reçue par acclamations... sauf à lui faire expier plus tard la faute de s'être laissée aller à un engouement prématuré.

*** *Rouen.* — M. Mario vient d'obtenir lundi dernier un brillant succès ; il a chanté *Robert-le-Diable* d'une manière entraînante. Il a été rappelé aux applaudissements de toute la salle; la recette s'est élevée à 6,600 fr. Avant son retour à Paris, M. Mario chantera encore une fois le chef-d'œuvre de Meyerbeer.

*** — Un nombreux et brillant auditoire se pressait dans les salons de M. Méreaux pour admirer le petit prodige artistique que nous possédons depuis quelques jours dans notre ville. Admirer n'est, en vérité, pas l'expression suffisante, car tout ce que l'on pourra écrire d'analytique sur le talent de Mlle Milanollo restera toujours au-dessous de la vérité, et la vérité, en ce qui concerne cette jeune merveille, ne sera jamais crue tant que le lecteur n'aura pas été à même de la vérifier.

Cependant mademoiselle Milanollo a désormais été entendue ici d'assez de monde et d'assez d'amateurs éclairés qui font autorité en ces sortes de matière, pour qu'on n'ait plus à craindre de rendre hommage à son étonnante précocité.

Si l'expression de phénomène n'avait été autant et si mal prodiguée, nous l'appliquerions à mademoiselle Milanollo. Il y a effectivement en elle quelque chose qui dépasse même l'extraordinaire, et qu'on est forcé de considérer comme surnaturel; car c'est véritablement inexplicable, incompréhensible.

Mademoiselle Milanollo, à neuf ans et après trois ou quatre années d'études, possède déjà sur le violon un talent qui n'est pas seulement prodigieux pour son âge, mais qui est réellement comparable à celui des plus hautes célébrités du violon.

Non, certainement, il n'est personne aujourd'hui qui puisse prétendre chanter sur le violon le cantabile du sommeil de *la Muette* mieux que cette enfant l'a chanté hier dans la *fantaisie brillante* d'Haumann. Ce n'est pas seulement du ravissement qu'elle causait à ses auditeurs, c'est quelque chose d'extatique et de féerique comme ce qu'on raconte des mélodies primitives des forêts dans l'enfance du monde.

Nous n'oserions pas le dire si nous n'avions pour garantie de la sincérité de notre impression deux cents personnes dont nous avons vu l'attention suspendue à l'archet magique de cette jeune Italienne, et auxquelles elle a su arracher les transports les plus vifs d'admiration.

Et ne croyez pas qu'il y ait chez cette enfant seulement l'art de *chanter* sur le violon, instinct musical, aptitude à l'imitation, faculté de retenir et de reproduire des effets d'instrumentation qu'on lui aurait longuement et laborieusement inculqués; nous l'avons déjà dit, c'est de la spontanéité, c'est une conscience nette et pure de toutes les ressources du violon, c'est un sentiment exquis de toutes les nuances, c'est une connaissance approfondie de la lecture musicale, c'est un talent complet et mûr !... En vérité, c'est à n'y pas croire.

Nous ne saurions, au nom de tous les amateurs de notre ville, adresser trop de remercîements à M. Méreaux pour le dévouement avec lequel il a consacré ses salons, ses soins et son talent à l'organisation et à la réalisation de cette charmante fête. M. Méreaux, évidemment inspiré par le voisinage de ce prodige musical autant que par le sentiment d'une bonne action, s'est surpassé sur le piano qu'il a presque constamment occupé. C'était une verve riche et intarissable.

*** *Lyon.* — On vient de représenter sur le Grand-Théâtre *le Giaour*, opéra en trois actes dont la musique est de M. Bovery et le poëme de deux auteurs lyonnais, MM. Renal et Louis. Cette pièce a obtenu un complet succès. Voici le jugement qu'en porte le *Courrier de Lyon* : « La musique, composée par M. Bovery, peut marcher l'égale des ouvrages de second ordre que Paris nous impose. On y reconnaît sans doute de fréquentes imitations de tous les opéras qui ont de la renommée, et on voit bien que le compositeur ne s'est pas assez défendu des souvenirs dont sa tête est remplie; mais on doit convenir qu'il y a dans son œuvre des mélodies originales et de savantes combinaisons harmoniques. »

*** *Montpellier.* — Nous regrettons que l'abondance des matières ne nous permette pas de reproduire un excellent feuilleton du *Courrier du Midi*, sur l'état de la musique religieuse à Montpellier. Les efforts et le zèle de quelques amateurs distingués font revivre dans cette ville le goût de la bonne et belle musique sacrée. Ces amateurs ont exécuté pendant la semaine sainte plusieurs morceaux des anciens maîtres. A la cathédrale, on a entendu le jour de Pâques une messe basse de Dedler ; mais cette dernière composition est médiocre et d'un caractère souvent trivial.

*** *Marseille.* — La Société-Thubaneau a donné son treizième et dernier concert de cette année. La symphonie en *ut* de Beethoven a produit son effet accoutumé. Mademoiselle D'Hennin a chanté, aux applaudissements, de la foule plusieurs romances, et l'air de la *Flûte enchantée*, si indignement défiguré par Lachnith sous le nom des *Mystères d'Isis*. — Les jeunes élèves de M. Trotebas méritent bien les encouragements qui les ont accueillis chaque soir. Nul doute qu'en persévérant dans cette voie, Marseille n'ait, d'ici à quelques années, une masse de chœurs dignes d'entrer en lutte avec les ouvrages les plus compliqués des grands maîtres.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — Les grands artistes du Théâtre-Italien, Rubini, Lablache, Tamburini, Ivanoff mesdames Grisi et Persiani, sont arrivés à Londres ; ils ont été reçu par le public du Kings-Théâtre comme des anciennes connaissances que l'on revoit toujours avec plaisir. On lit à cette occasion dans le *Standard* :

« Madame Persiani a débuté hier soir pour la première fois de cette saison et a été accueillie avec une faveur marquée par le public. La salle était comble. On donnait *la Somnambule*, dans laquelle madame Persiani remplissant le rôle d'Armina, a charmé les spectateurs par son chant et par son jeu. Elle a été rappelée après la représentation et a reçu du public une triple salve d'applaudissements qui partaient de toutes les parties de la salle. On peut dire que c'est d'hier seulement que la saison de l'opéra italien a été réellement inaugurée. S. M. n'assistait pas à cette représentation. »

*** *Leipzig.* — *Le Czar et le Charpentier*, tel est le titre d'un opéra nouveau dont la partition est due à M. Lortzing, et qui a obtenu un brillant succès. Le même auteur avait fait représenter précédemment un ouvrage en trois actes, *les Deux Chasseurs*, qui avait déjà eu du succès. Un éditeur de musique de cette ville publie dans ce moment les deux partitions.

*** *Hambourg.* — Le théâtre de cette ville est de plus en plus satisfait des représentations qu'y donne mademoiselle Lucile Grahn, cette jolie danseuse que nous reverrons bientôt. Il est probable qu'elle débutera à Paris par *la Sylphide*.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

97, RUE RICHELIEU.

Vingt-quatre Vocalises

ÉLÉMENTAIRES ET GRADUÉES

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO,

par

BANDERALI,

PROFESSEUR DE CHANT AU CONSERVATOIRE, ETC.

2 Livraisons. Chaque : 15 fr.

GUIDO ET GINEVRA,

D'ITALEVY,

ARRANGÉ EN HARMONIE,

PAR

J. STRUNZ.

Première suite. Prix : 24 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 18 Avril 1839. N° 16.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Les théâtres de Paris en 1791. — Théâtre de l'Opéra-Comique. Première représentation des *Treize*, opéra en trois actes de MM. Scribe et P. Duport, musique de M. Halevy; par Blanchard. — Revue dramatique. — Nouvelles.

LES THEATRES DE PARIS EN 1791 (1).

« Avant l'ère de la liberté française, les arts et les lettres » se ressentaient des entraves ministérielles; et les talents » victimes du caprice des despotes gémissaient sous le poids » des préférences injustes et des priviléges onéreux. » Cette phrase n'est pas de moi, je vous prie bien de le croire, je la copie textuellement dans un petit livre fort précieux et aujourd'hui fort rare, l'*Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces pour l'année 1791*, *par une Société de gens de lettres.*

En 1791 la France était déjà en pleine liberté, on pouvait voir, dans le salon de figure de cire de M. Curtius, *artiste allemand*, *naturalisé Français*, *par son domicile en France depuis nombre d'années et encore plus par le patriotisme dont il avait fait preuve dans la révolution où il s'était signalé plus d'une fois et de plusieurs manières très honorables* (la Société gens de lettres), on pouvait, dis-je, voir chez M. Curtius, avec les figures de fantaisie qu'on lui faisait faire en ville et dont il gardait copie quand la tête avait du caractère et de la beauté, avec *les héros* qu'on reconnaissait sur le champ et qui de la tête aux pieds étaient costumés avec la plus grande vérité, avec MM. Bailly, Lafayette et les plus illustres membres de l'assemblée, avec le fameux sieur Hullin, le non moins fameux sieur Elie (toujours style de la Société de gens de lettres) et les autres principaux vainqueurs de la Bastille, les portraits des plus illustres prisonniers de cette forteresse, le plan de la forteresse même gravée sur une pierre par un prisonnier pendant sa détention, une Bastille entière en cartons et une autre Bastille à demi démolie.

Avec la Bastille étaient tombés les *priviléges onéreux*, les *préférences injustes* et les *despotes qui rendaient les talents victimes de leurs caprices*, et cependant la *Société de gens de lettres* n'est pas contente; quand Mars et Thémis, dit-elle, se sont faits patriotes, les muses sont encore aristocrates, on sape les préjugés, et le préjugé domine encore la littérature; on rétablit l'égalité, et les distinctions choquantes séparent encore le talent du talent.

Je ne comprenais rien à cette grande colère de la *Société des gens de lettres*, j'avais lu l'almanach entier, et j'y avais trouvé la preuve de cette liberté large, complète, illimitée, donnée au théâtre par *l'Assemblée constituante*. Quant à l'égalité, je la trouvais aussi, mais comme elle est dans le monde, comme elle est partout, en droit. C'est-à-dire que tous les genres étaient confondus et que le théâtre des *Grands danseurs du roi*, dirigé par le sieur Nicolet, pouvait représenter le grand opéra, l'opéra comique, la tragédie, la comédie en vers ou en prose, le drame et le vaudeville, absolument comme le grand Opéra, qui était encore en 1791 l'Académie Royale de Musique, comme le Théâtre de la Nation, ci-devant la Comédie-Française, le Théâtre de *Monsieur* (l'Opéra-Comique) et la Comédie-Italienne; restait le public qui se permettait de détruire l'égalité, d'établir des distinctions choquantes, de séparer le talent de Lainez, de Laïs, de Chenard, de Clerval, de Dugazon, de Larive, de mademoiselle Raucourt, de mademoiselle Contat, du talent de MM. Mayeur, Ribéré et de mesdames Dutacq mère et fille, premiers sujets de théâtre du sieur Nicolet.

Mais l'explication m'est arrivée par une petite phrase qui m'était échappée à une première lecture de la préface de l'Almanach de 1791. La société des gens de lettres en-

(1) Extrait de l'*Indépendant* de Bruxelles.

tendait faire concurrence à un *prétendu Almanach des Spectacles*, qui, prenant l'art à peu près au sérieux, ne s'était occupé que des théâtres principaux, laissant dans l'oubli le théâtre des *Délassements comiques*; les deux théâtres-baraques des *Champs-Élysées* et le *Café des Arts*. Ce *prétendu* Almanach des Spectacles avait aristocratisé les Muses. Ses rivaux, messieurs de la *Société de gens de lettres*, s'étaient attachés à les démocratiser; c'est pour cela qu'ils disaient :

« Autrefois que tel théâtre dépendait du ministre qui le tyrannisait au nom et à l'insu du monarque; que tel autre dépendait d'un commissaire qui le vexait au nom et à l'insu de la police; que d'autres malheureux théâtres dépendaient d'un théâtre supérieur qui les molestait ou les protégeait à tant par jour, il pouvait exister entre les théâtres de Paris des rangs et des prééminences. Mais aujourd'hui que tous les théâtres sont subordonnés à l'inspection immédiate de la municipalité, ils sont tous égaux dans l'ordre social, et les talents seuls les distingueront à l'avenir. Quand les préjugés cessent, les citoyens de bon sens ne doivent pas s'étonner d'entendre parler de tel acteur du moindre spectacle, si cet acteur a vraiment du mérite; si l'on donne aux *associés* une pièce intéressante, bien écrite, et bien conduite, elle doit avoir autant de publicité désormais qu'une pièce médiocre que la protection aura fait jouer à l'Opéra ou aux Français. »

En conséquence de ce raisonnement, tous les théâtres de premier ordre étaient pitoyables aux yeux de la *Société des gens de lettres*, et les théâtres, égaux aux premiers devant la loi, mais secondaires de fait, étaient dignes de la plus haute admiration. Pour ma part, je bénis la fière et républicaine *impartialité* de MM. les auteurs de l'Almanach général des Spectacles; elle m'a permis d'apprendre beaucoup de choses que je suis enchanté de savoir, et dans l'ignorance desquelles m'aurait maintenu l'aristocrate *prétendu* Almanach des Spectacles, si j'avais eu l'honneur de le rencontrer.

Paris possédait ou plutôt était possédé, en 1791, par douze théâtres sur lesquels on parlait, on chantait; plus les ombres chinoises où on chantait, parlait et dansait; plus deux théâtres-baraques aux Champs-Élysées, là on ne dansait pas, on ne faisait que parler et chanter; plus cinq théâtres de société; plus deux cirques; plus six cafés avec théâtres; un théâtre de *fantoccini* chinoises; le salon de figures de cire du grand citoyen M. Curtius, qui s'était fort distingué pendant la révolution, et se distingua bien autrement encore à Versailles et pendant les journées de septembre à l'Abbaye; plus enfin trois ménageries. Je demande pardon aux mânes des comédiens de 1791 de confondre ainsi les théâtres de leur gloire avec les ménageries; mais, avec l'Almanach de 1791, je ne puis pas *aristocratiser* les arts. Remontant à quelques mois, j'aurais eu à indiquer encore le théâtre du combat des animaux, mais en septembre 1790 la municipalité de Paris avait fait afficher la défense de continuer ce spectacle qu'elle avait fait fermer comme *indigne des mœurs et des lois d'un peuple libre*.

Les douze théâtres étaient l'*Opéra* (Académie royale de musique), alors boulevard Saint-Martin; le *Théâtre de la Nation* (ancienne Comédie-Française), faubourg Saint Germain; la *Comédie Italienne* où on ne jouait et chantait qu'en français, boulevard de la Chaussée-d'Antin; le *Théâtre de Monsieur* d'abord aux Tuileries, puis après la translation de Louis XVI de Versailles à Paris, à la foire Saint-Germain, puis enfin à la salle Feydeau bâtie exprès; on y chantait l'opéra Italien, le grand-opéra et l'opéra-comique français; on y jouait le drame, la comédie et le vaudeville, et on y dansait. Le *Théâtre des Beaujolais*, d'abord au Palais-Royal, et en 1791 boulevard de Mémilmontant; le *Théâtre de la demoiselle Montansier*, au Palais-Royal, c'est aujourd'hui le théâtre du Palais-Royal; le *Théâtre-Français comique et lyrique*, boulevard Saint-Martin, au coin de la rue de Bondy; le *Théâtre du Palais-Royal*, spectacle des variétés, rue Richelieu, c'est la salle qu'occupe aujourd'hui la Comédie-Française; le *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, boulevard du Temple, dirigé par le sieur Audinot, dont la très jeune veuve a épousé dernièrement le célèbre docteur Magendie, membre de l'Académie des sciences; le *Théâtre des grands danseurs du roi*, dirigé par le sieur Nicolet, boulevard du Temple; le *Théâtre des Associés*, spectacle comique du sieur Sallé, boulevard du Temple, et le *Théâtre du délassement comique*, boulevard Montmartre. Dans l'Almanach de MM. de la Société des gens de lettres, le mot comique est écrit avec deux *m*, c'est probablement une faute d'impression. S'il y avait eu *des délassements* au lieu de *delassement*, j'aurais compris les deux *m*, c'eût été l'application de la règle en vertu de laquelle M. Gimel, chef de bataillon d'état-major, commissaire royal près le théâtre de l'Odéon sous la restauration, mettait deux *l* à galerie quand il signait un billet de seconde galerie, et n'en mettait qu'une seule pour la première galerie.

Le théâtre des Ombres-Chinoises n'appartenait déjà plus, en 1791, à son fondateur, le sieur Séraphin, il avait pour directeur M. Moreau, connu ci-devant à l'Ambigu-Comique, sous le nom du *Petit Arlequin d'Audinot*.

Les théâtres-baraques des Champs Élysées étaient le refuge des acteurs sans emploi. L'Almanach de 1791 conseille de profiter de ces théâtres pour mettre sous les yeux du peuple des leçons de justice, de modération et d'humanité.

Les théâtres de société les plus estimés étaient ceux de M. Dupré, rue des Martyrs, celui de la rue Saint-Antoine, celui de la rue du Renard-Saint-Méry, celui du Mont-Parnasse, et surtout celui de M. Doyen, rue Notre-Dame de Nazareth. Le théâtre de M. Doyen existait encore en 1827, rue Transnonain; la restauration eut alors la barbarie de le faire fermer par application du décret de 1807. L'auteur de cet article se rappelle avec plaisir avoir vu jouer Achille, d'*Iphigénie en Aulide*, par M. Doyen, déjà vieux et borgne. Pour représenter convenablement Achille, M. Doyen avait un casque et un sabre de pompier. Il était beaucoup plus rigoureux sur les règles de la politesse que sur celles de la prosodie : un soir il s'interrompit après le premier hémistiche du vers :

Rendez grâce au seul nœud qui retient ma colère,

pour crier à un jeune ouvrier qui entrait sans se découvrir : *Fichu malhonnête, veux-tu bien ôter ta casquette?*

Les six cafés dramatiques étaient le café des Arts, rue Ménilmontant; il avait dans son orchestre M. Silitti, premier hautbois et flûte; le café National; le café Yon, boulevard du Temple; le café Goddet, même boulevard, et au Palais-Royal le café de Foy et le café du Caveau. Tous les sujets employés dans les cafés dramatiques jouaient et chantaient l'opéra.

Des deux cirques un seul était ouvert en 1791; c'était celui d'Astley, célèbre écuyer anglais qui, à ses exercices équestres, joignait des pièces anglaises jouées par des acteurs anglais. L'Almanach espère que l'existence de ce théâtre à Paris établira un lien de plus entre les deux nations rivales. L'autre cirque, construit au milieu du jardin du Palais-Royal, servait à cette époque de salle d'assemblée au club des Amis de la Vérité, société formée par l'abbé Fauchet.

La *Fantoccini chinoise*, c'était un théâtre de marionnettes. Quelquefois les marionnettes de bois cédaient la place à des marionnettes de chair et d'os, et l'on chantait le grand opéra aux *Fantoccini* comme partout.

J'ai déjà parlé du salon de figures de cire du grand citoyen Curtius; ce qu'on y voyait de plus remarquable en 1791, c'est la chemise que portait Henri IV, *le meilleur des rois, quand il reçut le coup mortel qui plongea la France dans un deuil universel* (Almanach général de tous les spectacles, 1791). Cette chemise où l'on voyait l'ouverture qu'a faite le poignard du scélérat Ravaillac, avec les taches de sang, était accompagnée de tous les certificats nécessaires pour établir l'authenticité d'une aussi précieuse relique. On y montrait aussi une momie d'Egypte; le corps d'une princesse de Memphis, morte en 1480.

Des trois ménageries établies sur le boulevard du Temple, la plus curieuse était celle de madame Nicolet, veuve du frère du fameux Nicolet; on voyait encore celle des singes de toutes les espèces, un superbe lion, et le tigre royal, rayé au lieu d'être moucheté, comme l'espèce commune. Cet animal, dit la Société de gens de lettres, a le regard doux et traître du chat, et sa cruauté n'a rien d'égal. A ces spectacles le prix des places n'était pas fixé, et les entrepreneurs rançonnaient le public à la sortie. Madame veuve Nicolet se faisait remarquer surtout par son avidité et son insolence.

Cette première revue générale passée, je dois remonter l'échelle, je n'ose pas trop dire hiérarchique, pour entrer dans quelques détails.

Opéra. Ce spectacle, dit l'Almanach, autrefois si intéressant, si célèbre, n'a plus aujourd'hui (1791) le même éclat, la même vogue, par deux raisons bien simples, c'est que le préjugé qui caressait le despotisme est anéanti, et que les sujets qui le composent n'ont plus le même mérite, ainsi que les ouvrages qu'on y donne.

A ces deux raisons assez peu clairement exprimées, il eût fallu en joindre une troisième : l'Opéra a besoin d'une grosse subvention. Enlevé à la cour pour être donné à la municipalité, la subvention lui manquait souvent. Il y avait cependant encore à cette époque à l'Académie royale de musique plusieurs sujets distingués, distingués du moins pour l'époque. Lainez, dont les poumons étaient si puissants, que quand il chantait *arrête!* sur le théâtre, les cochers de fiacre arrêtaient leurs chevaux sur le boulevard, et répondaient : *Voilà, montez, mon maître!* Laïs, Chéron et mesdames Maillard, Gavaudan et Ponteuil; le maître de ballet était Gardel, et les premiers danseurs Vestris, qui, avec ses soixante dix-neuf ans, est encore aujourd'hui professeur de danse à Paris; et Nivelon, à l'heure qu'il est, s'il n'est pas mort depuis deux ans, maire d'une commune des environs de Meaux; Goyon et Coulon étaient premiers doubles; Millon, l'auteur de *Clary*, était figurant ainsi que le célèbre professeur Abraham; mademoiselle Biggottini était figurante, et mademoiselle Chameroy, élève, faisant le service.

En 1791, on a joué à l'Académie royale de musique quatre opéras, trois de Lemoine et un de Champein. On a repris aussi *Tarare*, paroles de Beaumarchais, musique de Salieri; et on a donné *Télémaque*, ballet de Gardel. La Société de gens de lettres n'aime pas Beaumarchais; elle traite fort rigoureusement *Tarare*, qu'elle juge digne des *tableaux de la foire*. Nous verrons plus tard ces messieurs préférer *les Deux Figaro* de Martelli au *Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Théâtre de la Nation (ancienne comédie française). C'est en 1791 que commencèrent à ce théâtre les querelles politiques qui amenèrent peu de temps après la dissolution de l'ancienne Comédie-Française, à propos de *Charles IX*, le premier grand succès de Talma d'abord, et de la reprise de *Brutus* ensuite. *Charles IX* donna lieu à une altercation très vive entre Talma et Naudet, et à la seconde représentation de la reprise de *Brutus* on se battit au parterre, et le comte de Rivarol fut à moitié assommé au milieu du parquet. A la première représentation de la reprise de cette tragédie, le parterre s'était montré éminemment monarchique. En entendant l'acteur dire *que le meilleur des rois est toujours un tyran*, une personne s'écria : Messieurs, est-que Louis XVI est un tyran? Tout le parterre répondit d'une voix unanime, *Non! non!* et un cri général de *vive le roi!* se fit entendre.

Talma et Dugazon appartenaient à l'opinion républicaine, Fleury et Naudet à l'opinion royaliste. La majorité du comité avait prononcé l'exclusion de Talma; le parterre le demanda, et Naudet vint menacer le public au nom de la société de fermer les portes du théâtre et de ne plus jouer; on lui répondit du parterre. *Ce n'est pas le public qui en souffrirait, ce sont vos créanciers.* A une assemblée de la comédie, Fleury prit la parole et dit : Messieurs, j'ai à vous dénoncer un complot formé contre la Comédie-Française, et les traîtres sont M. Dugazon, madame Vestris et mademoiselle Desgarcins; ce petit monstre, cette tigresse que nous avons nourrie, caressée dans notre sein... A cette violente sortie l'assemblée reste interdite et muette. En ce moment Dugazon entrait; Fleury répéta son accusation et l'accompagna des plus vifs reproches. Dugazon, sans lui répondre, dit en contrefaisant la voix rauque des crieurs publics : *Voilà du nouveau donné tout à l'heure, la grande conspiration découverte*, etc., etc. Cette saillie fut accueillie par un éclat de rire tel que Fleury dut quitter la place.

En 1791 le personnel de la Comédie-Française présentait une admirable réunion de talents Dugazon, Dazincourt, Larive, Fleury, Saint-Prix, Saint-Fal, Molé, Grandménil, Larochelle, et mesdames Raucourt, Contat, Devienne, Desgarcins et Joly; deux dames encore qui sont devenues Belges par alliance, mesdemoiselles Candeille et Lange. Le fils d'un carrossier de Bruxelles, M. Simon, dans un voyage qu'il fit à Paris, était devenu éperdument amoureux de mademoiselle Lange qu'il voulait épouser. Le père informé partit aussitôt pour arracher son fils à une dangereuse séduction, mais lui-même s'éprit de Mlle Candeille, et un double mariage eut lieu. Madame Simon-Candeille est l'auteur de *la Belle Fermière* et de plusieurs romans fort ennuyeux; c'était une femme parfaitement ridicule; c'est elle qui, en découpant un poulet, disait avec un profond soupir : *Il est tendre et n'en a été que plus malheureux.*

On n'a joué en 1791 au Théâtre de la Nation que quatre pièces nouvelles dont une seule est encore au répertoire, c'est le *Philinte de Molière*, par Fabre d'Eglantine.

Comédie-Italienne. Dans la nomenclature des acteurs de ce théâtre, qui déclinait déjà en 1791, je trouve Ellevion et madame Richardi inscrits comme débutants; Clerval, Michu, Philippe, Solié, mesdames Dugazon, Saint-Aubin, Gontier et Desbrosses comme acteurs et actrices en exercice; et retirés avec pensions, Laruette, Vestris et mademoiselle Colombe.

Les auteurs qui ont obtenu le plus de succès sont, pour la musique, Méhul, Grétry, Dalayrac, Monsigny, Champein, Breton et Martini; et pour les paroles, Sedaine, Favart père, Lachabaussières, Marsolier, Desforges, Fiévée, de Piis et Radet.

Les ouvrages les plus remarquables représentés pendant l'année 1791 sont : *Euphrosine*, paroles d'Hoffmann, musique de Méhul; *les Rigueurs du cloître*, paroles de M. Fiévée (le correspondant politique de Napoléon et long-temps un des principaux rédacteurs du *Journal des Débats*), et musique de Berton; et *la Soirée orageuse*, paroles de Radet, musique de Dalayrac.

Je trouve à la suite du chapitre relatif à la Comédie-Italienne quelques anecdotes dont plusieurs ne sont pas de nature à être reproduites; en voici une très courte, plus

honnête que les autres et qui m'a semblé originale.

« Une danseuse des Italiens répondait à sa mère qui la grondait au milieu du foyer : De quoi vous mêlez-vous? Pour quatre cents francs de gage que je vous donne pour être ma mère, je vous conseille de prendre des tons! »

Théâtre de Monsieur. Ce théâtre, sur lequel tous les genres, y compris l'opéra italien, étaient admis, avait un personnel de trois cents cinquante personnes; il est devenu le théâtre de l'*Opéra-Comique* par sa fusion avec la Comédie-Italienne; on a cessé alors d'y chanter l'opéra italien. Les principaux chanteurs italiens étaient Viganoni, Mengozzi, Crémonini et Costa, et mesdames Morichelli, Baletti et Raffanelli. Pour l'opéra-comique français, il avait Martin, Adrien et Saint-Aubin. Jadin, le compositeur, était second accompagnateur au piano pour le récitatif, et Rode premier violon. C'est le seul théâtre de Paris où l'on fût assis à toutes les places.

On y a chanté, en 1791, deux opéras de Cimarosa, deux opéras de Sarti, deux opéras de Paësiello et deux opéras de Guglielmi, un de Piccini, un de Salieri et un de Tarchis.

On y a exécuté aussi six opéras-comiques français, parmi lesquels *les Ruses de Frontin*, de Champuis, et *Joconde*, paroles de Desforges, musique de Jadin.

Théâtre des Beaujolais. Ce théâtre ouvrit en 1785 comme théâtre de marionnettes au Palais-Royal; il eut d'abord le titre de : *les Petits comédiens de S. A. S. monseigneur le duc de Beaujolais.* Peu à peu les marionnettes s'animèrent; on leur avait substitué des enfants qui mimaient sur le théâtre pendant qu'on parlait pour eux dans les coulisses; ensuite les enfants ont parlé, et on chantait seulement à leur place; puis enfin les enfants sont devenus de grandes personnes qui ont chanté, parlé et mimé pour leur compte. La troupe de ce théâtre, expulsée du Palais-Royal pour faire place à la troupe de Mademoiselle Montansier, est allée périr sur le boulevard Ménilmontant. La liste de ses acteurs n'offre aucun nom qui soit resté, et des vingt-deux pièces représentées en 1791, il n'en est pas une dont le titre puisse être rappelé.

Théâtre de Mademoiselle Montansier. C'est l'origine du théâtre des Variétés, du théâtre de Brunet, Potier, Odry et Vernet; c'est à la *Montansier*, comme on disait alors, qu'a débuté Baptiste cadet, le célèbre comique, oncle de M. Baptiste du théâtre de Bruxelles. Vingt-deux pièces ont été représentées à ce théâtre en 1791. Plusieurs étaient de Fabre-d'Églantine, ce qui ne les a pas empêchées de tomber dans l'oubli.

A propos du théâtre de Mademoiselle Montansier, la Société de gens de lettres, auteur de l'*Almanach*, risque des jugements critiques pleins de naïveté. En voici deux exemples :

« *La Revanche, ou les Deux Frères.* On regrette de voir sans pudeur estropier la langue française dans une pièce de haut comique. En parlant de voiture, *c'est la vôtre qu'ils ont pris*, pour rimer avec *petit gris;* il faut : *qu'ils ont prise*, autrement c'est un solécisme.

» *La Matinée bien employée*, par M. Mittié fils. M. Mittié n'a-t-il employé qu'une matinée à faire sa pièce? Si cela est, n'aurait-il pas pu mieux employer sa matinée? »

Théâtre-Français comique et lyrique. Les auteurs ne recevaient pas de droits, ils vendaient leurs pièces à forfait. C'est à ce théâtre que Juillet, le célèbre acteur de l'Opéra-Comique, a débuté en 1790. Le Théâtre Français comique et lyrique a eu en 1791 un succès étourdissant avec une folie en prose et en trois actes, mêlée de vaudevilles, intitulée : *Nicodème dans la Lune, ou la Révolution pacifique*, par le cousin Jacques.

Théâtre du Palais-Royal, spectacle des Variétés. C'est de ce théâtre que sont sorties deux des plus grandes célébrités de la Comédie-Française : Monvel, le père de mademoiselle Mars, et Michaut. Il a compté aussi au nombre de ses pensionnaires : Fusil, devenu plus tard un fougueux *sans-culotte;* Frogères, le comédien de l'empereur Paul Ier, et mademoiselle Candeille, dont j'ai parlé il n'y a qu'un instant. C'est le premier théâtre qui ait formé un comité d'auteurs pour apprécier les ouvrages. Onze pièces seulement ont été représentées en 1791 sur le théâtre du Palais-Royal, ouvert à la moitié de l'année théâtrale. Une de ces pièces, *les Deux Figaros*, de Martelli, a été transportée au Théâtre-Français. Les auteurs de l'*Almanach* proclament cet ouvrage supérieur au *Barbier de Séville* et au *Mariage de Figaro.*

Ambigu-Comique. Fondé par le sieur Audinot, ancien acteur et auteur de la *Comédie-Italienne.* C'était d'abord un théâtre d'enfants, célèbre par la parfaite exécution de ses pantomimes. Il a eu les débuts de Damas, qui a joué long-temps, et avec un grand succès, les premiers rôles à la Comédie-Française.

Grands Danseurs du roi, théâtre du sieur Nicolet. Je ne vois d'extraordinaire à ce théâtre que l'introduction dans l'orchestre d'un tambour de basque. Son grand succès en 1791 a été une comédie en trois actes, intitulée : *Jean Bête.*

Théâtre des Associés, ou spectacle comique du sieur Salle. Rien de bien remarquable; c'est au théâtre des Associés cependant que Mercier, l'auteur du Tableau de Paris, donnait tous ses drames. C'est, dit la *Société des gens de lettres*, le premier parmi les écrivains distingués qui ait foulé publiquement aux pieds le préjugé misérable qui mesurait le mérite d'un théâtre à la grandeur de la salle.

Théâtre du délassement comique. Dans le personnel des employés de ce théâtre, je trouve un *aboyeur aux portes.* le sieur Lajeunesse. Après avoir nommé tous les artistes de l'orchestre, au nombre de huit, les auteurs de l'Almanach ajoutent : « Il manque encore à cet orchestre trois violons, une basse, une flûte et une contre-basse; sans cette augmentation nécessaire, jamais le chant ne sera bien accompagné; il faudra renoncer aux opéras.

En résumé, cent soixante-seize pièces nouvelles ont été jouées à Paris en 1791, sans compter douze ouvrages entièrement neufs représentés aux Ombres Chinoises et plusieurs drames sur les théâtres des cafés-dramatiques. De ces cent soixantes-seize pièces, cinq à-peu-près sont restées, mais tout n'a pas été perdu, et bien souvent nous applaudissons des comédies et des vaudevilles dont il serait facile de trouver l'idée première dans les anciennes archives du sieur Nicolet ou des entrepreneurs du *Théâtre du délassement comique.* Notre théâtre moderne laissera-t-il plus de souvenirs que le théâtre de 1791? C'est fort douteux. Aussi je crois très utile de continuer la publication de l'Almanach général des théâtres. Encore une fois c'est un livre précieux, c'est l'histoire du théâtre dans toute sa vérité. Repris plusieurs fois, et en dernier lieu par un homme d'esprit, M. Coupart, l'Almanach a été abandonné en 1852. C'est un malheur. Je ne sais comment on parviendra à renouer la chaîne des temps.

M.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

LES TREIZE,

OPÉRA EN 5 ACTES.

Paroles de MM. Scribe et Paul Duport, musique de M. Halevy.

(*Première représentation.*)

Cet ouvrage, qui d'abord était en un acte fort long et trop riche d'incidents, a été mis en trois actes par les auteurs, et a pris, grâce à cette nouvelle division, une allure plus franche, une physionomie plus claire, qui lui donnent tout le caractère d'un libretto italien : c'est un véritable *dramma giocoso* comme en composait Da Ponte, et comme, malheureusement, on n'en donne plus en Italie, où l'on nous emprunte un peu trop nos drames féroces pour en faire des opéras sérieux qui sont fort peu récréatifs.

Dans l'opéra des *Treize*, qu'on pourrait peut-être à plus juste titre appeler *le Pari* ou *Assaut de mensonges*, treize Lovelaces napolitains se sont ligués pour troubler le repos des maris et des amants jaloux. Il n'y a rien moins que marquis, comtes et feld-maréchaux dans cette association mutuelle contre la morale, dans laquelle cependant, grâce aux progrès de la civilisation, peuvent être reçus roturiers, manants et vilains pour peu qu'ils soient séducteurs. C'est une organisation régulière de la rouerie-régence, une société en participation comico-fantastique dont l'idée première est dans une nouvelle de M. de Balzac ; mais c'est la seule chose que MM. Scribe et Duport aient empruntée au thuriféraire de la femme de trente ans.

Gennaio, dont le père tient une auberge à quelques lieues de Naples sur la grand'route, aime la jeune, jolie et crédule Isella, sensible couturière de la rue de Tolède, à Naples, que son père ne veut pas lui donner pour femme, attendu qu'elle n'est pas assez riche. Pendant qu'en l'absence dudit père le jeune *camerière* raconte à ses amis les méfaits des treize, un des membres de cette association, le marquis de Rosenthal, feld-maréchal autrichien et l'un des treize, arrive dans l'hôtellerie pour y attendre une jeune princesse qui vient épouser S. M. le roi des Deux-Siciles. Au lieu de la princesse qui ne paraît pas, survient Isella qui voyage sous un prétexte quelconque, et en réalité pour voir Gennaio qu'elle aime. Elle s'est mise sous la protection d'un faux voiturin qui n'est autre que le comte Hector de Fieramosca, l'un des treize aussi, aspirant comme le marquis de Rosenthal à la possession de la jeune couturière. La lutte de ces deux rivaux, les moyens qu'ils emploient pour se dépister réciproquement, les mensonges bizarres, mirobolants, qu'ils débitent à la naïve couturière pour lui persuader qu'elle est comtesse de Fieramosca, puis marquise de Rosenthal, c'est-à-dire sœur de l'un et femme de l'autre, tout cela forme le nœud de l'intrigue, qui se dénoue en tournant à la confusion des deux mauvais sujets, et pour la plus grande satisfaction des deux amants et de la morale.

Tout cela tient, comme nous l'avons dit plus haut, du *dramma giocoso* italien, de l'embroglio espagnol, de la comédie de fantaisie ; c'est comme un caprice shakspéarien. Le public est fort bien entré dans ce comique de convention, de mots, de situation. Nous avons observé un autre genre de comique résultant de l'audition de la musique. Il n'y a rien de moins formé ou de plus interverti en France que l'opinion musicale, par suite de l'entêtement de nos littérateurs à formuler leur jugement en cette matière. C'est chose curieuse que le foyer d'un de nos théâtres lyriques dans les entr'actes de la première représentation d'un opéra. Tel feuilletoniste aborde les quelques hommes compétents qui écrivent sur l'art *ex professo* en disant : Eh bien, que pensez-vous de cela ? — On lui répond : Eh !... — Voyant qu'il ne peut controverser en lieux communs, il s'adresse à d'autres qui lui font à peu près la même réponse, et il trouve encore le moyen de se former une opinion de ces deux manières de voir. Un autre vous dira qu'il ne connaît rien en musique, mais qu'il a en lui, et cela au plus haut degré, le sentiment de l'art qui lui fait apprécier tout d'abord ce qui est *joli* : il argue toujours de ce qu'il sent, de ce que lui fait éprouver tel ou tel morceau, comme si les émotions, les sensations de ce monsieur devaient servir de traité d'esthétique générale. Celui-ci vous dira qu'il y a de la pédanterie à dire qu'un morceau est en *fa* mineur ou en *mi* bémol; que cette technologie si simple cependant n'est qu'une affectation de savant en *us;* et si vous vous avisez de citer quelque accord de sixte augmentée, quelque cadence rompue ou plagale, notre homme prendra, comme Pradon, tous ces mots pour termes de chimie. Celui-là plus effronté, et ceci n'est point une plaisanterie faite à plaisir, se croira un critique plaisant parce qu'il se sera moqué, à propos d'un morceau de chant, de la toque ou de l'habit du chanteur. Cet autre enfin vous fera, en huit ou dix colonnes dans son feuilleton, tout un cours de littérature dramatique à propos d'un libretto d'opéra-comique ; et passant à la musique, il vous dira en quelques lignes que l'auteur de la partition n'a fait qu'ajouter un nouveau fleuron à sa couronne ; que ce spirituel compositeur a écrit comme à son ordinaire des chants faciles et gracieux sous lesquels brille une *orchestration* (mot hardi et créé par ces messieurs) riche et savante ; — et voilà.

Tout en homologuant cet éloge banal à l'égard du nouvel ouvrage de M. Halevy, nous dirons que bien que la nature de son talent ne le porte pas vers le comique, ainsi que notre mélancolique Méhul, qui cependant nous a fait *l'Irato*, *une Folie* et *le Trésor supposé*, ces ouvrages d'un excellent caractère bouffon, M. Halevy a déjà prouvé par *le Dilettante d'Avignon* et *l'Eclair* que le comique musical ne lui est pas étranger ; et c'est par la forme harmonique, comme le grand compositeur que nous venons de citer et dont il a pris des leçons, par un style en quelque sorte syllabique, par une déclamation originale et souvent bien sentie, que M. Halevy obtient ses effets comiques.

L'ouverture, que les premiers violons commencent en jouant *scherzando*, paraît d'abord d'un dessin quelque peu grêle, et plus dans le genre du quatuor que de la symphonie dramatique ; il est vrai que les violonistes de l'orchestre qui attaquent ce motif le mesquinisent encore par la manière sautillante dont ils le disent. Cela sent l'archet chipotant de l'école moderne, et ne convient nullement dans une salle de spectacle, où il faut d'abord tirer du son de l'instrument. Les instruments à vent entrent bientôt, et, par un dialogue serré, pittoresque, viennent faire diversion à ce qu'a de trop léger, même pour un opéra bouffon, le thème de l'ouverture. Bientôt aussi interviennent les masses harmoniques, compactes, puissantes, comme sait les disposer l'auteur de *la Juive*, et d'un effet peut-être trop énergique pour un ouvrage d'un caractère aussi léger ; mais avec M. Halevy la gaieté elle-même est docte, savante, distinguée, élégante et forte. Dans la seconde partie de l'ouverture, le compositeur a placé trois gammes chromatiques qui ont une marche ascendante descendante, si on peut s'exprimer ainsi, rappelant les trois fameuses gammes du *Moïse* de Rossini, qui, à la première représentation de cet opéra à l'Académie royale de musique, firent pousser ce cri à un ultrà-dilettante : — Ah ! je me précipite dans le parterre (il n'était qu'à la première galerie) s'il en vient une quatrième.

L'introduction est scénique et musicale. Gennaio boit avec ses amis et console l'un d'eux dont l'honneur conjugal

a eu maille à partir avec les treize. Il raconte (Gennaio), au moyen de deux forts jolis couplets en *ut* majeur, les exploits de ces terribles poursuivants d'amour. Ces couplets *Il est dans Naples la jolie*, dont le refrain est :

C'est un des treize :
Tremblez époux !
Soyez jaloux !

sont d'une mélodie originale et accompagnés par un basson obligé qui se marie d'une façon piquante avec la voix.

L'air du colonel Hector de Fier mosca, sous le costume du voiturin Pietro, commence d'une manière toute populaire ; mais l'âme du séducteur napolitain à manières élégantes se trahit bientôt par la mélodie toute empreinte d'amour qui respire en ce vers :

Rose des champs, heureux qui pourra te cueillir!

Ce morceau est varié, plein de contrastes charmants ; c'est un de ces airs comme Chollet en rencontre rarement dans son emploi, qui cependant est fort étendu. Le trio qui suit, et dit par Odoard de Rosenthal, Gennaio et Isella, sert de finale au premier acte, et se distingue par sa couleur scénique et son bon style harmonique.

Le second acte, qui n'a que trois morceaux comme le premier, en compte deux surtout à immenses proportions et qui suffiraient à faire la réputation d'un compositeur. Les deux couplets en *sol* majeur à 6/8 qui ouvrent cet acte, et chantés par Isella, *Pauvre couturière* etc., sont accompagnés de dessins chromatiques dans les instruments à vent d'une rare élégance ; puis vient le grand duo entre Hector et Isella qui renferme toute une action dramatique, la confidence de la fausse fraternité. Malgré la vaste étendue de ce morceau il ne paraît nullement long, car la finesse, la naïveté, l'ironie, la fausse tendresse y sont peintes par le compositeur avec une grâce, une légèreté de touche qui font de cette grande scène lyrique une délicieuse chose. Toute la seconde moitié notamment de ce beau duo, à partir de ces mots d'Hector, *Sur la rive étrangère*, est un modèle de dialogue musical dans lequel l'esprit le dispute à l'art d'écrire pour les voix. Ici, comme dans la plupart des morceaux de l'ouvrage, le comique de la prosodie est en parfaite harmonie avec la situation et les caractères. Mais le morceau capital de la partition de M. Halevy est sans contredit le quatuor qui termine le second acte. Jamais on n'a fait sortir de l'art d'écrire en musique plus d'effets scéniques, jamais on n'a mieux captivé l'auditeur avec des moyens scolastiques. Indépendamment du bon esprit de déclamation qui distingue la facture de ce morceau, il renferme des choses trouvées, jolies, mouvementées avec infiniment d'adresse, d'esprit, de grâce, et on ne peut mieux ressortir par un canon dramatique à cinq parties qui n'est pas chose facile à faire en musique, car il faut y réunir le calcul harmonique à l'élégance mélodique. Pendant que les quatre voix entrent chacune à leur tour et mathématiquement sur ces paroles :

Voici la nuit,
Partons sans bruit.

la cinquième partie, comme une autre voix figurée par une clarinette obligée, vient se mêler à ce dialogue régulier, et y jette une grâce charmante. Aux intelligences fines et vraiment musicales, aux oreilles exercées nous signalerons sur ces mots : *Comment revoir avant ce soir*, etc., une rentrée curieuse en *si* bémol majeur du ton de *ré* mineur dans lequel on se trouve. Cette modulation, qui ordinairement est toute simple, acquiert ici un intérêt tout nouveau par la manière dont le compositeur l'a traitée. Il semble vouloir un instant passer en *ut* majeur, et par un artifice d'harmonie, par une manœuvre hardie, inattendue, il rentre dans le ton primitif de la façon la plus neuve et la plus piquante. Alors intervient un nouveau trait de clarinette répété par les violons, qui se marie au motif de la plus heureuse manière. Ici l'harmonie devient vive, serrée ; les voix tiennent avec force et pendant plusieurs mesures le *fa* sur lequel les clarinettes dominent toujours de la manière la plus pittoresque. Ce quatuor est le plus délicieux final sans chœurs qui soit au théâtre de l'Opéra-Comique.

L'entr'acte du deuxième au troisième acte est un badinage instrumental sur l'accident de la vie conjugale à propos duquel La Fontaine a écrit un si joli prologue dans son conte de la *Coupe enchantée*. C'est de l'ironie, de l'épigramme en musique. On est poursuivi, comme le gentilhomme campagnard du *Mercure galant*, par ce maudit coucou ! coucou ! que les hautbois et les bassons vous font entendre avec obstination ; puis les flûtes, puis les clarinettes, puis les quatre cors qui viennent dialoguer et s'unir à ce coucou ! coucou ! toujours représenté par le *fa*, *ré* des hautbois et des bassons : tout cela forme un intermède fort comique pour les uns et fort inquiétant pour les autres.

Le duo du troisième acte entre le marquis de Rosenthal et Gennaio est d'une coupe originale et comme un souvenir d'un sujet de fugue. La prosodie en est précipitée et difficile pour l'exécution. La flûte et les clarinettes attaquent la ritournelle de ce morceau dans les sons graves ; puis le chant syllabique et pressé se détache sur un accompagnement de deux clarinettes et de deux bassons dans les tons bas, ce qui donne à ce morceau un caractère mystérieux et dramatique qui convient on ne peut mieux à la situation dans laquelle se trouvent les deux personnages. Vient ensuite l'air d'Isella, air tout plein de gracieuses mélodies qui ne fera pas moins de plaisir chanté dans les salons que sur la scène. Son cadre est à peu près celui de Kesie dans le *Calif de Bagdad*, mais avec l'actualité de nos mœurs et de nos habitudes sociales. L'air d'Hector qui vient ensuite et dans lequel est intercalé le vieux pont-neuf : *Au clair de la lune*, que Boïeldieu a si heureusement placé dans *les Voitures versées*, est arrangé avec autant d'esprit par l'auteur des *Treize* que par celui de *la Dame blanche* ; et ce n'est pas lui adresser un mince éloge.

L'ouvrage a obtenu un succès brillant qu'aucune marque de désapprobation n'est venu troubler. Le poëme et la musique ont constamment amusé le public ; et cette nouvelle partition de M. Halevy est digne de celle de *l'Eclair*, si même elle ne lui est supérieure par l'entrain, la vivacité, la richesse de l'instrumentation et la manière plus franchement mélodique dont les voix sont écrites.

Les acteurs ont fort bien joué et convenablement chanté cette musique aussi spirituelle que jolie. Chollet, chargé de représenter le colonel Hector de Fieramosca, l'a fait avec une rouerie de bon ton comique et l'a chanté avec sa méthode de bon musicien qui le rend propre à cette musique serrée et forte de choses. Madame Jenny Leplus a été dans le rôle d'Isella ce qu'elle est toujours, comédienne charmante et chanteuse on ne peut plus agréable. On conçoit parfaitement en la voyant et en l'écoutant que plusieurs adorateurs, comte, feld-maréchal et même l'aubergiste Gennaio, se disputent le bonheur de lui plaire et de la posséder.

L'orchestre, fort bien dirigé par M. Girard, s'est distingué dans l'exécution de l'ouvrage de M. Halevy.

Henri Blanchard.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Théâtre de la Renaissance. — *L'Alchimiste*, drame en cinq actes et en vers, par M. Alexandre Dumas. — M. A. Dumas, après le grand succès de *Mademoiselle de Belle-Isle*, ne pouvait véritablement pas espérer que du jour au lendemain il rencontrerait la même faveur : la faveur populaire est de sa nature capricieuse et incertaine; elle est pleine d'exigences et de contradictions. Ce drame de *l'Alchimiste* contre lequel on a tant crié, s'il fût arrivé avant la comédie du Théâtre-Français, pourrait exciter sans nul doute le plus vif intérêt. L'action est même entraînante, hardie ; le héros est entouré de mystère ; il s'occupe ardemment de la pierre philosophale, et, par un concours de merveilleuses circonstances, s'il ne découvre pas l'art de faire de l'or, en revanche il découvre un trésor immense dans la cave d'un certain comte, marquis de Grimaldi, assassiné par son neveu, le comte Lelio. Cette création du jeune Lelio est des plus poétiques ; il est plein d'insouciance et de gaieté malgré son crime. Cet assassinat, exécuté dans un horrible moment de démence, n'est pourtant pas sans excuse. La liaison de Lelio et de Fario l'alchimiste en présence du cadavre et du trésor, est des plus dramatiques; aussi faut-il voir comment ces deux hommes mènent grand train cette fortune improvisée. Pour eux pendant huit jours la vie est une fête éternelle; le bal, la danse, les chansons joyeuses, les repas sans fin, tel est l'oubli, chamarrés d'or et de soie, dans lequel ils se plongent; mais bientôt arrive le jour de la justice et de la vengeance. Pendant que Fario s'abandonne sans remords à l'enivrement du plaisir, à l'amour des courtisanes, sa femme Francesca est derrière lui ; poussée par la jalousie la plus horrible, elle dénonce son mari au podesta. Fario est arrêté sous l'accusation de vol et de meurtre ; il est condamné à mort. A la porte de sa prison, la femme éplorée verse en vain toutes les larmes de son cœur; il faut mourir! Fario marche à la mort sans dénoncer Lelio son complice. Déjà le bourreau se met en marche, déjà la procession funèbre entraîne le condamné à l'échafaud, quand tout-à-coup Lelio, qui sort d'une maison voisine de jeu, apprenant le sort et le dévouement de son ami, se dénonce lui-même comme l'assassin du comte Grimaldi, et marche lui-même à l'échafaud à sa place. Certes il me semble que voilà une action qui réunit au plus haut degré toutes les conditions d'un drame plein d'intérêt. Le héros est touchant et dévoué; le coupable rachète ses crimes à force d'insouciance et de bonne humeur; la courtisane est belle, est jeune; la femme mariée est forte et courageuse à la fois; la péripétie est terrible, inattendue. Le deuxième acte est une des choses les plus dramatiques qui soient sorties du cerveau de M. Alexandre Dumas. La plus magnifique mise en scène, les plus beaux costumes, les décorations les plus riches ont été appelés en aide à ce drame; il fera verser bien des pleurs. Encore une fois, la seule faute de l'auteur en tout ceci, c'est d'avoir fait passer dans la même semaine une comédie excellente; c'est bien le cas de dire une heureuse faute.

Rien de plus nouveau que les décorations du *Sylphe d'or*, qui rappellent, mais d'un peu loin, la verve ingénieuse des *Pilules du Diable* au Cirque-Olympique. On a bien joué aussi au Palais-Royal un petit vaudeville intitulé *l'Emplette;* mais comme c'était un dimanche, nous nous sommes parfaitement abstenu.

Nouvelles.

*** Le théâtre de la Bourse s'occupe avec activité de réorganiser sa troupe ; nous entendrons incessamment un nouvel ouvrage dans lequel débuteront M. Marié, le ténor, et madame Garcia, célèbre cantatrice que nous enlevons à l'Italie. On parle aussi d'une bonne basse, mais on ne connaît point encore son nom.

*** La seconde représentation des *Treize* a eu lieu hier, et le succès de ce charmant ouvrage a été confirmé par d'unanimes applaudissements.

*** On a mis hier en répétition à l'Opéra-Comique le *Sherif*, opéra en trois actes attribué à MM. Scribe et F. Halevy. Le principal rôle est écrit pour madame Damoreau.

*** Mademoiselle Clara Wiek a obtenu hier le succès le plus franc et le plus loyal au concert qu'elle a donné chez M. Erard. Nous rendrons compte de cette intéressante soirée.

*** L'exposition qui va avoir lieu dans quelques jours doit présenter beaucoup d'intérêt pour l'industrie musicale en particulier. Plusieurs orgues considérables et une innombrable quantité de pianos doivent surtout attirer l'attention. M. John Abbey doit exposer un orgue destiné à la cathédrale de Tulle, et MM. Callinet et Daublaine un orgue de grande dimension, dans lequel ces habiles facteurs ont cherché à rassembler tous les perfectionnements imaginables et qui contiendra plusieurs jeux nouveaux d'un effet extraordinaire. Il est aussi probable qu'on entendra le nouvel instrument inventé par M. Isouard et dont on dit des merveilles.

*** M. Rosenhain, compositeur d'un talent éminent et pianiste de la grande et belle école des Hummel et des Moscheles, ne donnera pas le concert qu'il avait annoncé pour aujourd'hui. Ayant eu le malheur de perdre un membre de sa famille, il éprouve un chagrin trop vif pour se livrer à la musique. Le public approuvera cette conduite qui honore à la fois l'homme et l'artiste.

*** On mettra en vente, lundi prochain, la *quatrième livraison* des Chants sacrés de l'office divin, par l'organiste de Saint-Eustache. Cette collection, qui embrassera l'office complet en *plain-chant* arrangé à quatre parties, sera terminée dans quelques mois. Nous avons déjà appelé l'attention sur cet ouvrage important qui nous paraît destiné à opérer d'utiles améliorations dans l'exécution du chant d'église en province.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Montpellier.* — On lit dans le *Courrier du Midi:* Evidemment un bon génie veille depuis quelque temps sur la marche de l'art musical parmi nous. Si ce progrès continue, il n'y aura plus de relâche pour le feuilleton, parce que le feuilleton ne laissera jamais échapper l'occasion d'encourager les bonnes doctrines et d'applaudir aux efforts tentés pour donner de la dignité à l'art.

Jusqu'à ces derniers temps, nous ne parcourions jamais un programme de concert sans en éprouver de la mauvaise humeur, sans murmurer le fameux *quousque tandem abutere* de Ciceron. Oui, jusqu'à quand, disions-nous, nous donnera-t-on de telles platitudes sous le titre de Grand concert? Jusqu'à quand nous faudra-t-il subir la grande ariette italienne à roulades, le galimatias des grands airs variés, ou la romance nouvelle? Eh bien! d'après tout ce que l'on peut avoir déjà lu dans nos feuilletons, des coups terribles ont été portés au mauvais goût. Dieu veuille qu'il soit bien mort et que nous n'ayons plus à nous en plaindre.

Mercredi dernier, un combat lui était encore livré. On représentait l'opéra de *Joseph*, et, sous le titre modeste d'intermède musical, on nous donnait l'ouverture d'Oberon, deux solos charmants et le chœur d'Euryanthe. De façon qu'on a pu goûter pendant trois heures, le plaisir sans mélange d'entendre la plus excellente musique qui soit au monde. Durant tout ce temps, l'oreille la plus susceptible n'a pas rencontré trace de ces lieux communs, tombés dans le domaine public, et dont l'incessante reproduction cause le tourment de beaucoup d'amateurs. Aussi les artistes du théâtre, chanteurs et instrumentistes, semblaient-ils animés d'un enthousiasme indicible en exécutant leur partie. L'ouverture d'Oberon a été exécutée avec un ensemble et un entraînement qu'on ne pouvait trouver que chez des artistes passionnés pour cette œuvre. Il est fâcheux que des souvenirs très récents d'un orchestre formidable aient porté quelque tort à l'effet de la fantastique ouverture de Weber.

M. Désiré a exécuté son solo de violon avec ce moelleux et cette aisance qui sont le cachet de son talent. Il est impossible de jouer

du violoncelle d'une manière plus aimable que ne l'a fait M. Guérin. Ces deux solos, accompagnés à plusieurs reprises de vifs applaudissements, ont fait une diversion charmante aux autres morceaux sérieux de la soirée.

Remercions surtout MM. les choristes d'avoir choisi pour cette représentation qui était à leur bénéfice, le chef-d'œuvre de Méhul et de l'école française. Ces messieurs, ainsi que les artistes de l'orchestre, sont vraiment tombés amoureux de cette musique lors des répétitions. Aussi l'auditoire a-t-il été tenu pendant deux heures sous la puissance magique de cette musique d'inspiration qui était dignement interprétée. Au son de ces accords, des larmes ont souvent coulé, ce qui n'était pas arrivé il y a fort long-temps, sous l'impression des chefs-d'œuvre à la mode.

*** *Marseille*, 2 *avril*. — Grand-Théâtre. — Depuis long-temps on attendait avec la plus vive impatience la reprise de *la Juive*, par Damoreau. Dès l'ouverture de la salle les loges et les galeries étaient combles; cependant les trois premiers actes se sont passés assez froidement; mais au grand air du quatrième: *Rachel, quand du Seigneur*... il est impossible de décrire l'effet qu'il y a produit. L'orchestre et le public, à la fois électrisés, ont redemandé à grands cris Eléazar, qui deux fois est venu recevoir les bravos de la foule. Cette semaine nous verrons notre ténor dans *les Huguenots*, ainsi que madame Prevot-Culon qui semble acquérir de nouveaux talents depuis qu'elle doit nous quitter. Joseph, ex-artiste du Gymnase, a joué *Rossig nol*, qu'il a créé à Paris, de la manière la plus joviale.

*** La dépouille mortelle de Nourrit sera incessamment rapportée en France. Les journaux ont annoncé qu'une représentation extraordinaire aurait lieu à l'Académie royale pour couvrir les frais énormes que nécessiteront et la translation du corps et l'érection d'un monument à la mémoire de l'illustre artiste. Marseille ne restera pas en arrière d'un pareil élan; elle aussi voudra payer aux restes de Nourrit son tribut d'admiration et de regrets. Nous apprenons qu'un comité s'organise pour rendre au corps du célèbre chanteur un hommage digne de lui.

Le programme de cette cérémonie funèbre n'est point encore fixé; nous savons seulement qu'on parle d'une messe de *Requiem* qui serait exécutée par tout ce que Marseille compte de musiciens et d'amateurs, et d'une représentation solennelle qui sera donnée au Grand-Théâtre par la troupe italienne.

La veuve et les enfants de l'infortuné Nourrit seront rendus à Marseille le 20 courant. L'exhumation nécessitant diverses formalités, le cercueil n'arrivera pas avant le commencement de mai. Un ami de la famille, compatriote de Nourrit, M. Boisselot, est chargé des tristes détails de la réception du corps.

*** Mademoiselle Mazel a donné un concert dans les salons de M. Muguier. Son double talent de pianiste et de cantatrice a été bien apprécié et applaudi avec enthousiasme.

*** *Bordeaux*. — L'événement musical de la semaine, c'est le concert de madame Ducrest et de M. Rhein. Ces deux artistes, qui professent dans notre ville, jouissent de l'estime générale qu'ils entretiennent en faisant chaque année apprécier leur talent par un public choisi et distingué. Madame Ducrest chante avec beaucoup de goût et d'intelligence, et M. Rhein est un très habile pianiste. Il a eu cependant le tort de choisir pour se faire entendre un morceau de Thalberg, et le souvenir assez récent de ce dernier a détruit à l'effet que M. Rhein aurait pu produire. On a aussi applaudi quelques ouvertures fort bien exécutées par l'orchestre que dirige M. Colin. Mademoiselle d'Hennin vient d'arriver dans notre ville chargée de couronnes que lui ont offert les Marseillais. Nous espérons entendre prochainement cette jeune et habile cantatrice.

*** *Beauvais*. — Le dernier concert de la Société philharmonique avait attiré comme toujours une affluence considérable. Cet empressement ne prouve pas cependant le goût du public pour la bonne musique, car une fois dans la salle, il applaudit avec enthousiasme un air varié pour cornet à pistons, et il reste insensible devant les beautés d'une symphonie de Beethoven. Aussi le chef d'orchestre, plein d'égard pour les auditeurs, a-t-il eu soin de couper en deux parties la symphonie en *ut* mineur et d'en supprimer le *scherzo* qui précède l'allegro en *ut* majeur. Nous serions disposé à croire qu'il y a en quelque malice dans le choix de ce morceau. Comme il est assez fréquemment coupé par des silences inattendus qui viennent après un *crescendo*, les conversations particulières qui allaient aussi crescendo avec l'orchestre se trouvaient tout-à-fait à découvert au moment où l'on s'y attendait le moins.

Après l'allegro et l'andante venaient un air varié de M. Magnien, exécuté par un de ses élèves; puis la cavatine du *Barbier de Séville* très bien chantée par M. Géraldy. Après cela l'air varié pour le cornet à pistons, exécuté par un amateur; enfin la première partie s'est terminée par le final de la symphonie assez mal exécuté. La deuxième partie se composait de l'ouverture de *Fra-Diavolo*, qui a fait un sensible plaisir à la garde nationale et autres amateurs de tambours; l'*Orage à la Grande-Chartreuse*, chanté parfaitement par M. Géraldy; un air varié de Reissiger, pour violoncelle et piano; un fragment de *Guillaume Tell*, et la romance *la Pauvre Fille*, chantés par M. Géraldy; et enfin un quadrille, pour plaire aux dames.

*** *Orléans*. — Mademoiselle Loïsa Puget a donné un concert dans lequel elle a recueilli de nombreux et légitimes applaudissements. On a entendu dans la même séance M. Bernard, violoniste d'un talent secondaire, et un assez bon trio bien exécuté par MM. Pollet, Bernard et Marius Gueit.

Contredanses et Valses nouvelles

PUBLIÉES PAR MAURICE SCHLESINGER.

ROUGE ET NOIR,

DEUX QUADRILLES

A GRAND ORCHESTRE,

OU EN QUINTUOR,

par

N. LOUIS.

Prix : 9 fr. et 6 fr.

Les mêmes pour Piano et à 4 mains.

Ces Quadrilles sont imprimés en grand format.

Trois Quadrilles

SUR LES MOTIFS FAVORIS DU BALLET

LA GYPSY,

par

JULLIEN.

ET

TOLBECQUE.

Prix de chaque Quadrille : Pour Piano, 4 fr. 50 c.
A 4 mains, 4 fr. 50 c.
Pour Orchestre, chaque 9 fr.
Pour Quatuor, chaque 6 fr.

GALOP DES TAMBOURS,

Grand succès des bals du théâtre de LA RENAISSANCE,

composé pour

GRAND ORCHESTRE

OU POUR QUATUOR,

par

J. B. TOLBECQUE,

Prix : 9 fr. et 6 fr.

Le même pour Piano et à 4 mains.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

6e Année. Jeudi 25 Avril 1839. N° 17.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Nourrit à Marseille en 1837, par Bénédit. — Statistique musicale de Toulouse. — Chronique dramatique. — Revue critique. — Nouvelles.

NOURRIT A MARSEILLE EN 1837.

Marseille, 15 avril 1839.

A M. le Directeur de la REVUE MUSICALE.

MONSIEUR,

Je m'étais promis de vous adresser quelques détails sur le séjour de Nourrit à Marseille, et c'est précisément lorsque je les rassemblais que la nouvelle de sa mort est venue retentir dans une ville qui, la première en France, devait la recevoir. L'article que je préparais comme l'accomplissement d'un devoir imposé par l'admiration et l'amitié, est devenu le triste commentaire de l'épitaphe que les arts en deuil ont écrite sur une tombe sitôt ouverte; je l'avais commencé la tête pleine des mélodies admirables dont Nourrit m'avait si long-temps impressionné, et il m'a fallu l'achever sous la douloureuse préoccupation de la perte immense que nous venons de faire.

Adolphe Nourrit est mort sur la terre étrangère, loin de ses amis; il est mort dans sa trente-huitième année, après tant et de si beaux triomphes, et au moment d'accomplir un projet qui renfermait le plus bel avenir. Inexplicable fatalité!!....

Ce n'est point, comme vous le pensez bien, une biographie que je vous adresse; des plumes plus éloquentes que la mienne m'ont devancé dans cette glorieuse tâche, et à l'heure où j'écris, la France entière a déjà lu tout ce qu'une perte pareille a dicté à des écrivains de mérite jaloux de payer un tribut de pleurs et de regrets à Adolphe Nourrit. Artiste obscur et sans renommée, je me serais tu; après tant d'éloges je n'aurais pas songé à demander quelque publicité pour les lignes suivantes, si une certaine allégation n'avait été injustement avancée. En ajoutant à notre douleur, cette allégation nous a paru devoir être énergiquement réfutée par nous, d'autant plus qu'un hasard heureux nous a permis de la combattre avec succès. Sans vouloir se rendre compte du désordre qu'un délire soudain, résultat d'une organisation extrêmement impressionnable, a dû nécessairement produire dans la tête de Nourrit, on a prétendu que le grand artiste avait manqué de philosophie religieuse, et que, brisant sa vie par un suicide accompli dans toute la plénitude de sa raison, il avait, lui, si bon, si affectueux, méconnu ses devoirs de père, d'époux et d'ami.

Une telle accusation ne pouvait demeurer sans réponse.

En présence du cercueil à peine fermé d'Adolphe Nourrit, il fallait qu'une voix amie, bravant les préjugés du siècle, osât s'élever assez haut pour protéger la mémoire de notre malheureux ami. Non, Adolphe Nourrit n'avait pas déserté au moment suprême ces doctrines consolantes qui calmèrent si souvent la douleur aiguë de son âme; il n'oublia jamais ses devoirs, et c'est avec la sincérité d'une conviction profonde que j'atteste cette vérité. Il m'a été donné peu de temps avant la terrible catastrophe qui a ému la France, de voir souvent le malheureux Nourrit, de recevoir de lui ces confidences secrètes où l'âme s'épanche sans réserve, et de lui fournir même des consolations que je puisais dans mon cœur. C'est en évoquant bientôt ces récents souvenirs, c'est en dévoilant des circonstances d'une douce intimité que j'espère parvenir à détruire une erreur si peu fondée, et surtout à rendre un peu de calme à une famille malheureuse dont cette accusation a dû exaspérer la douleur.

Vers le milieu du mois de juin 1837, Nourrit vint à Marseille, et y débuta quelques jours après dans *Guillaume*

Tell. L'effet qu'il y produisit fut immense; le public, électrisé par les accents chaleureux du grand artiste, sortit du théâtre pénétré d'admiration. Toutefois, ceux qui avaient connu Nourrit à l'Opéra remarquèrent un peu d'altération dans son organe, et sans rechercher la véritable cause de cette indisposition, l'attribuèrent au changement subit de température et à l'influence d'un climat qui, malgré sa douceur apparente, agit presque toujours d'une manière fâcheuse sur les voix.

Nourrit parut ensuite dans *la Muette.* Il y fut tragique au-delà de toute expression; mais l'enrouement qui la veille était à peine sensible avait pris depuis un caractère sérieux qui nuisit beaucoup à certaines parties du rôle de Mazaniello. L'air du *Sommeil*, dans lequel la voix du chanteur rendait toujours avec une pureté si exquise les phrases les plus élevées produisit peu d'effet. — Ce contre-temps m'est d'autant plus pénible, disait Nourrit le soir même, que je n'ai pu faire connaître à Marseille le rôle qui a fondé ma réputation, et Nourrit disait juste. La première représentation de cet ouvrage à l'Opéra fut un beau jour pour lui. Superbe de forme et de visage, il chanta sa barcarolle avec une grâce parfaite et une certaine distinction de manières qui laissaient voir sous les habits du pêcheur l'homme fort et intelligent, le chef habile de ce grand mouvement populaire dont l'histoire a consacré le souvenir. Le succès de Nourrit marchait avec le drame; c'était à chaque instant des bravos frénétiques.... L'air du *Sommeil* jeta l'auditoire dans un silence d'admiration; mais ce fut au cinquième acte que Nourrit reçut véritablement son baptême de grand artiste. S'il faut en croire les plus anciens habitués de l'Opéra, on n'avait jamais vu une scène de terreur comparable *à la scène de folie.* C'était à faire frémir. Le public rappela Nourrit après la chute du rideau, et les artistes de la Comédie-Française qui assistaient à la représentation s'avouèrent vaincus et le proclamèrent un des plus grands tragédiens de l'époque.

Il faut croire qu'à Marseille cette brillante ovation était encore présente à la mémoire de Nourrit, car il fut bien triste le lendemain. Heureusement la représentation qui suivit fut des plus remarquables. Nourrit joua Robert. Il s'éleva dans ce rôle à une hauteur prodigieuse, et malgré la faiblesse des acteurs qui l'entouraient dans le fameux trio du cinquième acte, il supporta seul avec une puissance surhumaine le poids immense de ce chef-d'œuvre d'inspiration. A quelques jours de là il obtint encore un de ces beaux succès qui auraient dû le protéger et le rendre fort contre lui-même. C'était dans une soirée. Il chanta trois morceaux : *Sois mes amours*, *les Astres*, et *le Poëte mourant*, de Meyerbeer. Cette élégie de deux grands poëtes, rendue par la voix triste et mélancolique de Nourrit, fut le sublime du pathétique. Tous les cœurs étaient oppressés, tous les yeux étaient remplis de larmes quand l'admirable chanteur laissa tomber ces derniers mots :

Sa lampe mourut, et comme elle,
Il s'éteignit le lendemain.....

Il dit ensuite *Sois mes amours*, délicieuse composition de Schubert, qu'il a rendue si populaire en France, car vous le savez, monsieur, Nourrit avec son merveilleux instinct avait compris Schubert; le premier et peut-être le seul, il avait révélé au monde musical la partie morale, la couleur, le parfum, le rayon de ses divines mélodies. Une note, une appogiature, un groupé, un effet de silence bien motivé lui suffisait souvent pour impressionner tout un auditoire; qui pourrait jamais imiter la manière suave dont il ramenait le motif, *Sois mes amours?* C'était, je me le rappelle, au moyen d'un port de voix, procédé fort simple sans doute; mais que de grâce, de style et de sentiment dans cette seule inflexion!....

Et les *Astres*, avec quelle noble magnificence Nourrit posa ce chant immortel, où l'auteur, pour donner à sa pensée un essor plus poétique, s'est affranchi de la cadence et du rhythme; le traducteur M. Legouvé a suivi l'exemple de Schubert. Les paroles des *Astres* sont en prose, de sorte qu'il règne dans cette période sans horizon, je ne sais quel caractère de grandeur et d'indépendance qui touche presque à l'infini.... Voilà ce que Nourrit sut faire comprendre à Marseille. Il dit la première partie des *Astres* avec une majesté calme et solennelle, puis frappé comme d'un éclair soudain, en présence de la dernière strophe, il fit signe à l'accompagnateur de presser la mesure, et cédant à la voix secrète de son âme qui l'entraînait vers un torrent de poésie, il s'y abandonna tout entier avec une frénésie d'inspiration que rien ne saurait décrire. Quel bel enthousiasme! son visage et sa voix résonnaient d'un éclat tout céleste, quand il fit entendre ces dernières paroles : *Qui joint la terre avec les cieux....* Oh! si dans un pareil moment ceux qui ont accusé Nourrit de manquer de philosophie religieuse avaient pu le voir et l'entendre, peut-être se seraient-ils prosternés devant lui comme cet auditeur dont j'interrogeais l'émotion, et qui me répondit avec une voix pleine de larmes : Ah! monsieur, il n'y a pas d'éloges assez grands pour de telles merveilles, *cela fait croire en Dieu....*

Eh bien! au milieu de cette manifestation imposante, Nourrit seul était sombre et pensif, il semblait ne pas comprendre ce qui se passait autour de lui, et ces hommages de la foule qui, en d'autres temps, auraient pu le rendre si heureux, n'avaient plus assez de puissance désormais pour l'émouvoir et pour le distraire. Dans la journée du concert il fut obligé de renoncer à un morceau qu'il affectionnait beaucoup, et que nous devions dire ensemble : le duo de *Guillaume Tell.* « Concevez-vous cela, me disait-il, moi qui n'ai jamais fait changer un spectacle de ma vie, en être réduit à éviter un duo? Ah! mon Dieu, je le sens, tout est fini pour moi... » Et comme je cherchais à le dissuader : « Oh! non, voyez-vous, cette préoccupation continuelle de l'organe chez moi nuit à l'inspiration; dans cet état je perds la confiance du public et de moi-même, et dès lors je ne suis plus un artiste.... Vous le voyez, lorsque j'entre en scène maintenant, la question n'est plus de savoir si j'aurai du succès dans mon rôle, mais si j'irai jusqu'à la fin. » Ces paroles de Nourrit n'étaient que trop vraies, et la représentation de la *Juive* en fut une triste réalisation. C'est dans cet ouvrage que la raison du malheureux artiste reçut le coup mortel.

Saisi d'un enrouement désastreux, Nourrit avait lutté vaillamment pendant trois actes, lorsqu'au moment de son grand air : *Rachel, quand du Seigneur....* la fatigue, la crainte et l'émotion paralysèrent complétement sa voix. Cette voix naguère si étendue et dont les notes pures et vibrantes dans l'octave supérieure avaient tant de puissance et de charme, alors inégale et voilée, donnait à peine le *fa naturel*; réduit à ces faibles ressources, Nourrit sut trouver encore dans son admirable intelligence des moyens suffisants pour achever l'*allegro*, mais arrivé là, ses forces l'abandonnèrent à la dernière mesure, et malgré des efforts incroyables pour atteindre au *la* bémol aigu qui termine l'air sur la *tonique*, Nourrit fut obligé pour la première fois de finir à *l'octave : La couronne du martyr!* Pâle et tremblant de douleur, il se frappa le front, fit un geste de désespoir et sortit dans une agitation inexprimable. Craignant les suites fâcheuses d'un tel incident sur le caractère de Nourrit dont j'étais devenu le compagnon presque inséparable depuis son arrivée à Marseille, je quittai brusquement ma place, et me dirigeant vers le corridor qui mène aux coulisses, j'arrivai dans la loge de Nourrit en même

temps que M. X. Boisselot... Hélas! plus de doute, notre malheureux artiste était fou....

Je n'oublierai de ma vie cette effroyable scène! l'œil en feu, le visage égaré, Nourrit marchait à grands pas, frappait les murs avec violence et poussait des sanglots qui déchiraient le cœur... Dans cet affreux désordre il ne put nous reconnaître. — Qui êtes-vous?... Que me voulez-vous?... Laissez-moi.... — Ce sont vos amis qui viennent vous voir. — Mes amis?... c'est impossible... Si vous êtes mes amis... tuez-moi... ne voyez-vous pas que je ne puis plus vivre... Que je suis perdu... déshonoré .. — En disant ce mots, il courut vers la fenêtre avec une impétuosité foudroyante... Nous nous précipitâmes sur lui, et le saisissant avec force nous l'entraînâmes vers un fauteuil, où, brisé par les efforts d'une lutte inégale, il se laissa tomber sa s résistance dans un accablement profond. — La crise fut longue; ranimé par les soins du docteur Forcade, qui était venu se joindre à nous dans cette douloureuse circonstance, Nourrit ouvrit les yeux et voyant la consternation muette qui régnait autour de lui, il nous demanda pardon à tous avec la candeur et la timidité d'un enfant qui vient de commettre une faute. Nous profitâmes de cette réaction momentanée pour l'engager à reparaître, il y consentit avec résignation. Le public instruit des événements de l'entr'acte l'applaudit avec enthousiasme; puis à la fin du spectacle, nous reconduisîmes notre ami à l'hôtel de la Darce, où nous le quittâmes après l'avoir tranquillisé et en lui promettant de revenir le lendemain. Le lendemain, en effet, de très bonne heure, je fus le premier au rendez-vous; Nourrit vint à moi avec empressement comme pour me remercier de mon exactitude. Eh bien! lui demandai-je en affectant de sourire, comment avez-vous passé la nuit? — Bien mal... je n'ai pas dormi et j'ai beaucoup pleuré; dans ce moment encore je faisais un appel à toutes mes forces morales pour combattre de sinistres pensées. La vie m'est insupportable, mais je connais mes devoirs; j'ai de bons amis, une femme, des enfants que j'aime et à qui je me dois, et puis je crois à une autre vie... Avec ces idées-là on peut triompher de soi-même... mais je crains tout de ma raison; si un moment elle m'abandonne, je sais que c'est fait de moi. Cette nuit, assis à cette place, j'ai demandé à Dieu le courage dont j'ai besoin en me fortifiant par de saintes lectures... Tenez, voyez vous-même. — Je pris le livre qu'il me désignait sur la table... c'était l'*imitation de Jésus-Christ* (1).

. . . . . .

Quelques jours se passèrent ainsi pendant lesquels les amis de Nourrit épuisèrent toutes les ressources de leur imagination pour le consoler et le distraire; enfin, un dimanche, où il était plus triste que de coutume, nous l'enlevames de force pour une partie de campagne projetée à son intention. Nous avions choisi l'endroit le plus beau, le plus riant de Marseille, l'Eygalader, villa délicieuse où M. le comte de Castellane a choisi sa résidence d'été. L'aspect de ce lieu ravissant fit sur Nourrit une grande impression; il nous remercia beaucoup de l'avoir conduit dans cette admirable solitude où son âme, dégagée un instant des choses de la terre, pouvait respirer librement en présence de l'œuvre de Dieu. Cependant, vers l'après midi, le temps, qui jusqu'alors avait été magnifique, changea tout-à-coup. Nous étions alors sur le point le plus élevé de la contrée. Le ciel se couvrit de nuages, le vent prit possession de ses vastes domaines et fit entendre sa voix poétique et sonore dans les bois de pins suspendus aux flancs des rochers. En face de nous la mer se perdait au loin dans un horizon sans bornes... Quel sublime et mélancolique spectacle! s'écria Nourrit... Oh! voilà le seul théâtre digne d'un véritable artiste! Venez, éloignons-nous un instant du bruit et de la foule, j'ai besoin d'être seul avec vous... je veux chanter ici. Et, se levant après quelques minutes de recueillement et de silence, Nourrit chanta cette belle élégie dont j'ai parlé tout à l'heure, *le Poëte mourant*. Que l'on se figure, si c'est possible, l'effet moral de cette scène: Nourrit, debout et découvert au sommet de cette montagne, qui chante, accompagné par les bruits harmonieux d'un orchestre divin et avec une voix dont l'accent ne peut se traduire, une des pages les plus intimes de Meyerbeer!... Assis à ses pieds, j'écoutais le grand artiste qui m'avait choisi pour cette sublime confidence, et je ne pus me défendre d'une émotion profonde quand il dit ces vers admirables qui me semblèrent alors remplis de pressentiment:

La fleur de ma vie est fanée!...
Qu'il fut rapide, mon destin!
De mon orageuse journée
Le soir toucha presqu'au matin.
Brise-toi, lyre tant aimée,
Tu ne survivras pas à mon dernier sommeil,
Et tes hymnes sans renommée
Sous la tombe, avec moi, dormiront sans réveil!...

Cette musique est la dernière que j'aie entendue par Adolphe Nourrit; il est certain que je ne l'entendrai plus de ma vie, je l'ai promis. Seulement, arrivé à Paris, je prierai notre illustre Meyerbeer de me la dire lui-même à l'intention de notre malheureux Adolphe, et ce sera pour la dernière fois. En-dehors de la sphère commune, il est des souvenirs qu'un artiste de cœur ne doit jamais profaner. De ce nombre est le cinquième acte de *Robert* de même que *le Poëte mourant*. Ce cinquième acte n'existe plus que dans mon âme où je lui ai voué désormais un culte saint et digne de lui. Avant de me séparer pour toujours de Nourrit, je dois dire une fois encore combien il fut grand et beau dans ce cinquième acte. Il faut que Meyerbeer sache l'effet qu'il y produisit parmi nous, et c'est à Meyerbeer que je m'adresse en ce moment. Oui, mon illustre maître, Nourrit parut deux fois dans *Robert*, à Marseille. Il donna le mot de ce chef-d'œuvre devant une foule immense. Jamais il ne s'était élevé plus haut dans notre pensée, jamais il ne fut aussi grand d'énergie et d'inspiration. Dans la scène de l'orgue, il dit ces mots: Oui, c'est Dieu lui-même... oui, c'est Dieu!.. avec une foi religieuse digne des premiers âges. Sublime d'émotion dans la lecture du testament, l'auditoire était suspendu à sa parole et ne respirait plus... On frémissait d'admiration en voyant cette étrange et belle figure illuminée de tout l'éclat de votre pensée, en écoutant cette voix si intelligente qui rendait avec tant de puissance la prière, les larmes, la terreur et le désespoir. Oh! mon illustre maître, vous qui avez vu cela si souvent à Paris sur le premier théâtre du monde, vous n'auriez pu rester indifférent, je l'atteste, en présence de cette foule avide et recueillie qui assistait à ce spectacle pour la première fois. A chaque instant c'étaient des transports réprimés, des acclamations profondes, on luttait contre l'émotion pour ne rien perdre de cette incomparable scène, et le trio sublime s'élevait de la terre, déployait ses ailes radieuses et montait vers les régions célestes où il fut créé. Enfin le moment approchait où les forces humaines allait être vaincues. Bertram venait d'exhaer sa douleur paternelle dans ces lamentables phrases où règne tant de tristesse et de désolation, quand tout-à-coup le ciel s'ouvrit... et Nourrit reçut le génie! Oh! ce n'était plus l'artiste du quatrième acte, cet homme à qui nous avions serré la main tout à l'heure, mais

(1) Tous ces détails sont d'une rigoureuse exactitude. La mémoire de Nourrit m'inspire trop de respect et d'admiration pour que je veuille ajouter à son oraison funèbre une page de roman.

un être rêvé, une de ces créations idéales qui n'ont plus rien de terrestre. L'œil fixe... les cheveux épars et le visage flamboyant d'une expression sinistre, Nourrit jeta ces trois cris terribles : *Prenez pitié de moi!...* avec tant de force, d'énergie et de sombre désespoir que la salle entière en fut ébranlée... Le public, soulevé comme par une commotion électrique, du parterre aux quatrièmes loges, ne put résister à cet élan incroyable, le torrent comprimé rompit alors ses digues, et l'enthousiasme éclata comme une tempête avec le formidable *crescendo :* Mon fils! mon fils!...

. . . . . .

Et maintenant qui nous rendra cet incomparable prodige? quelle intelligence assez pure, quelle foi assez vive, quel enthousiasme assez grand, quelle inspiration assez élevée pourra jamais ressusciter ce chef-d'œuvre que Nourrit vient d'emporter avec lui dans les plis de son linceul? Car vous le savez, mon illustre maître, Nourrit avait été créé pour accomplir votre œuvre. C'est dans le cinquième acte de *Robert*, cette inspiration de toute magnificence, que la partie morale et philosophique de son talent se révéla tout entière et parut brillante de cette splendeur que reflétait sur elle un rayon des célestes clartés. Oui, mon illustre maître, Nourrit était votre âme, votre pensée, Aussi quelle a dû faut être votre douleur en apprenant la mort de ce glorieux enfant que vous aimiez d'une si vive tendresse et que vous ne devez plus revoir désormais!... Et moi aussi je regrette Nourrit, mon illustre maître, je le regrette et je le pleure parce qu'il était l'artiste de l'âme et de la vérité, parce qu'à une époque de doute et de scepticisme, dans un siècle corrompu où le mot étouffe l'idée, où le matérialisme triomphe, où les plus pures facultés de l'intelligence deviennent un objet de mépris et de dérision, ce noble talent s'était conservé pur de toute souillure et avait su renfermer en lui comme dans un sentiment impénétrable la divine étincelle, la flamme qui vivifie, le feu sacré qui allume dans les cœurs les plus nobles instincts! Oh! oui, je regrette Nourrit, je le regrette et je le pleure, non pas, croyez-le bien, parce qu'il était un grand chanteur, mais parce qu'il était un grand artiste et surtout un grand poëte!...

G. Bénédit,
Ex-premier prix du Conservatoire et membre de la Société des concerts.]

Correspondance.

STATISTIQUE MUSICALE DE TOULOUSE.

A M. le Touriste de la Revue Musicale.

Deuxième lettre (1).

Je viens poursuivre la tâche que je me suis imposée auprès de vous, celle de vous transmettre le procès-verbal de tout ce qui se fait en musique dans notre ville; mais avant d'examiner la seconde des trois divisions dans lesquelles je classe tout ce qui constitue l'art, c'est-à-dire avant de vous dire *où en est l'enseignement élémentaire dans nos écoles mutuelles et au Conservatoire*, je vais terminer ce qui fait le sujet de ma première lettre, épuiser ce qui regarde *les tentatives faites pour populariser la musique parmi nous;* je vais parler de la critique.

La critique, personne ne l'ignore, est un grand ressort pour activer le mouvement des progrès en toutes choses, dans les arts comme dans les sciences et dans les lettres; et, sous ce rapport, la province, long-temps assoupie, se réveille enfin de sa léthargie morale, et se prend à s'immiscer, comme la capitale, dans toutes les productions qui surgissent dans son sein ou qui lui viennent du dehors. Ainsi, pour nous renfermer dans la spécialité qui nous occupe, on trouve déjà quelques hommes qui prêtent le secours de leur talent d'écrivain au mouvement émancipateur de l'art musical, secours que nous tenons pour puissant parmi les tentatives faites pour populariser la musique. Depuis la fondation de votre excellent journal, il serait facile de constater cette grande influence; et à votre exemple peut-être, il n'est pas aujourd'hui de cité importante, je dirai plus, il n'est point de petite ville qui ne se croie obligée d'animer les colonnes de ses journaux de quelques articles sur les représentations scéniques, et de rendre compte des concerts publics ou particuliers qui ont lieu dans leur sein.

Quoique cet élan devienne général, et en ce sens c'est un bienfait qui aidera à l'éducation musicale des masses, quoique cet élan, dis-je, devienne général, nous devons dire que peu de critiques, en province surtout, sont à la hauteur de la mission qu'ils s'attribuent souvent inconsidérément et comme une tâche facile à remplir. Le petit nombre de ceux qui réussissent comme critiques tient à ce que, d'une part, peu d'artistes sont écrivains, et que, de l'autre, peu de littérateurs s'occupent assez de musique, et que beaucoup d'artistes parlent musique à propos de littérature : ou, en d'autres termes, force feuilletonistes délayent quelques questions générales de musique dans le verbiage d'une amplification oratoire, comme d'autres, la plupart ignorants et illettrés, s'évertuent à habiller de quelques tournures françaises, de quelques phrases péniblement enchevêtrées et entrelardées de solécismes, de longs détails scientifiques sur les compositions lyriques ou sur les qualités d'un artiste exécutant.

Toulouse, sous ce rapport, n'est guère plus riche qu'un grand nombre des autres villes de province, ce qui ne veut pas dire que chacun de ses journaux ne possède point son feuilletoniste. Ici, comme ailleurs, chaque première représentation d'opéra, chaque apparition d'artiste lyrique, chaque chanteur de romances, ou chaque exécutant instrumental obtient les honneurs du feuilleton. Point de gazette qui n'ait célébré tour à tour Nourrit, mademoiselle Puget et Ernst; mais, comme je vous le disais, nous n'avons guère d'écrivain compétent sur la matière que nous traitons que M. Gau qui possède assez de connaissances en musique et en littérature pour juger sainement les rapports intimes qui existent dans toute œuvre lyrique entre le poëme et la partition. Cet artiste-écrivain, qui se fit connaître avantageusement comme critique lorsque madame Dorus Gras vint nous visiter en 1836, n'a depuis jamais laissé passer l'occasion de signaler ce qui s'est fait d'important ici dans le domaine musical. Les lecteurs de la *France méridionale* se souviennent encore, entre autres articles remarquables, de ceux qu'il donna sur les *Fêtes musicales*, sur les représentations de notre illustre et malheureux Nourrit, et sur les chanteurs montagnards. Il envisage l'art sous le point de vue le plus philosophique; il en comprend surtout la portée civilisatrice : aussi sa critique est-elle toujours élevée, digne et bienveillante. Ce qui est rare, il a forcé tous ses confrères à rendre justice à la droiture de son esprit et à l'impartialité de sa critique. Chose étonnante! on lui a reproché de louer toujours. C'est un tort que, nous aussi, nous nous permettrions de lui imputer. Nous aimons à le voir saisir avec empressement tout ce qui peut jeter de l'éclat sur le talent des artistes ses confrères, c'est loyal, c'est généreux; mais l'éloge ne constitue qu'une partie de la critique et ne montre qu'une de ses faces. Sa position

(1) Voir le numéro de la *Revue musicale* du 11 avril 1839.

d'artiste est délicate, nous en convenons encore, et ceux qui connaissent la douceur de ses mœurs et la bonté de son caractère prétendent qu'il a pris pour système de ne blâmer que par le silence. Il ne s'agit que de s'entendre. Nous lui reprocherons, néanmoins, un peu trop de tolérance et parfois de l'enthousiasme et de l'exaltation dans la pensée; nous croyons qu'il rehausse certaines réputations au-dessus de leur valeur réelle, ce qui donne un air de camaraderie à la discussion qui, du reste, ne va jamais jusqu'à la flatterie; car si l'on voit toujours l'obligeance diriger sa plume, rarement une lâche complaisance s'en empare pour l'avilir.

Nous avons encore un autre artiste-critique, M. de Brucq. Celui-ci fournit de loin en loin quelques articles au *Journal politique et littéraire de Toulouse*. En général, ce feuilletoniste juge sainement, mais il ne sait pas écrire, et puis sa critique ne dépasse jamais les bornes de ce qui se passe sous ses yeux, ne rattachant jamais l'actualité aux questions importantes et philosophiques de l'art. Mais, en revanche, il est narrateur exact et franc de ses impressions, et à cet égard, il est plus fidèle, plus véridique que M Gau. M. de Brucq, moins méticuleux, n'hésite guère à montrer à chacun ses défauts; et s'il est plus roide et moins bienveillant que son confrère, il est peut-être vrai de dire qu'il fixe l'opinion publique d'une manière plus directe. Je reviendrai sur cet artiste un peu plus bas à l'occasion du Conservatoire.

Je vous ai promis, monsieur le Touriste, de vous parler du professeur que M. Gau s'est adjoint pour compléter son enseignement; je ne connais point très particulièrement M. P. Mayniel, cependant comme j'ai eu l'occasion de le voir quelquefois, et que plusieurs connaisseurs impartiaux ont été d'accord avec quelques uns de ses élèves qui m'ont donné sur son compte tous les renseignements désirables, je puis affirmer que c'est le professeur d'harmonie le plus recommandable de notre ville. Cet artiste, comme J.-J. Rousseau, a le mérite d'avoir appris la musique et la composition sans maître. Habile théoricien, il a médité et approfondi assez son art pour avoir, dit-il, découvert un trésor harmonique de plus, et avoir enrichi la classification de Reicha d'un quatorzième accord. Je ne connais point sa découverte qui serait précieuse si elle était d'une valeur constatée par nos plus savants harmonistes. Je crains fort pour M. Mayniel qu'il n'ait combiné un assemblage de notes qui peut être agréable, avoir une physionomie neuve et une résolution originale ou piquante, mais qui rentrera, je ne puis me défendre de cette crainte, dans la catégorie des accords que Reicha range parmi les modifications, ou légères altérations de son système, restreint à dessein pour ne pas embrouiller l'esprit par une foule d'accords dérivés de ses grands accords générateurs. M. Mayniel peut avoir été induit en erreur par quelques notes étrangères et accidentelles ajoutées à certain renversement, et le lui faire prendre pour un nouvel accord qui n'existe point réellement, comme le dit le savant théoricien dont nous déplorons encore la perte. Cependant ne préjugeons rien; et, sans assigner des bornes aux découvertes du génie de l'homme, attendons son traité d'harmonie qu'il a, dit-on, l'intention de livrer à la publicité.

Ce que nous pouvons dire, dès à présent, c'est qu'il a simplifié l'étude de la composition en substituant instantanément seulement et sans préjudice de la connaissance du système reçu auquel il initie plus tard ses élèves, en substituant, dis-je, une nouvelle manière de chiffrer les accords pour les mieux graver dans la mémoire des commençants. Ses exercices, ses analyses et le travail donné par lui à ses élèves pour les forcer à développer la connaissance déjà acquise, nous paraissent un sûr moyen de succès et un progrès notable dans l'enseignement de l'harmonie au milieu de nous. Aussi regardons-nous M. Mayniel, dans sa spécialité, de même que M. Gau dans la sienne, comme le représentant de ce qui peut se faire de plus élémentaire pour parvenir à populariser la musique à Toulouse. Lorsque nous examinerons la capacité de nos compositeurs, nous parlerons encore de cet artiste de mérite.

Un de vos plus anciens abonnés.

(*La suite à un prochain numéro.*)

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

L'événement de la semaine c'était tout simplement une représentation au bénéfice de M. Massol. Véritablement nous ne voyons pas trop pourquoi on a donné une représentation au bénéfice de M. Massol: il n'est ni vieux, ni fat gué, ni pauvre, ni célèbre, il est à peine connu par trois œuvres qui lui sont arrivés; le duo d'*Ali Baba*, le grand air de *Quasimodo* de mademoiselle Bertin qui mérite de vivre, et le duo de *Guido et Ginevra*, dans lequel madame Stoltz a déployé tant de verve et d'énergie; il ne faudrait pas abuser des représentations à bénéfice pas plus que des croix d'honneur, le public veut savoir pourquoi il jette dans la bourse d'un homme qu'il connaît à peine une *dizaine de mille francs* d'un seul coup; le public n'a d'ailleurs qu'une certaine somme à dépenser pour ses plaisirs extraordinaires; si vous la donnez à M. Massol sans nécessité vous ne la trouverez pas pour Nourrit quand vous en aurez besoin; c'est donc user en pure perte de la bonne musique d'un grand chanteur comme Duprez, d'une délicieuse danseuse comme mademoiselle Fanny Elsler. M. Duponchel, qui est souvent impitoyable pour des talents pleins d'intérêt, ne devrait pas être si facile quand il s'agit d'un jeune homme qui gagne plus d'argent que douze procureurs du roi.

Le théâtre de la Porte-Saint-Martin a rencontré, par le plus grand des hasards, un drame historique composé avec le plus grand soin. Il s'agit de raconter comment, après ces deux grandes années pour l'Allemagne, 1813 et 1814, ces nobles étudiants, qui avaient quitté le livre pour l'épée, se croient trompés dans leurs plus chères espérances à voir l'unité de l'Allemagne, se réunissent dans toutes sortes de conciliabules secrets pour défendre la patrie commune contre les petits princes envahisseurs après l'avoir défendue contre Napoléon en personne. Noble et digne sujet! Mais l'auteur, qui est jeune et sans expérience, a reculé devant cette tâche politique, et il a introduit parmi les partisans exaltés une vulgaire intrigue d'amour. Burkhardt, le héros, est un écrivain de la jeune Allemagne, tout rempli de ce vertueux fanatisme qui enfantait des prodiges à force de bouleverser autour de lui tous les pouvoirs établis. Léon Burkhardt est condamné à 20,000 francs d'amende et à cinq ans de captivité. A vrai dire, maître Léon n'est guère content d'un pareil résultat, d'autant plus qu'il est jeune et qu'il est marié nouvellement à une jeune personne pleine de cœur et dont il est passionnément amoureux; mais à l'instant même, pour se rendre à la forteresse et pour se dépouiller de sa fortune, Léon Burkhardt voit entrer dans sa maison le prince régnant de ce petit état de l'Allemagne, et le prince lui fait à peu près ce raisonnement: « Vous avez de si beaux projets de gouvernement que je viens vous prier de les mettre en exécution; vous n'êtes que journaliste, je vous fais homme d'état. »

Léon, après une hésitation bien naturelle, accepte la proposition du prince; il le fait ministre. Tant qu'il est ministre il s'occupe avec le plus grand soin de découvrir toutes les sociétés politiques de l'Allemagne; à l'aide d'un

déguisement il pénètre dans le souterrain qui sert de chambre des députés à ces messieurs ; là il entend délibérer froidement pour savoir si on tuera le prince ou si l'on tuera le ministre ? Va pour le ministre, s'écrient les compères, on tuera le prince un autre jour ! On tire au sort pour savoir qui sera l'assassin, le sort désigne un nommé Frantz, car ce nommé Frantz est justement amoureux de madame Léon Burkhardt : aussi il s'introduit très facilement dans la maison, mais la porte lui est ouverte par Léon Burkhardt en personne ; je ne vous dirai pas comment l'assassin est traité par le mari et par la femme, si bien que ce pauvre petit Frantz qui, en fait d'héroïsme, ne viendrait pas à la cheville de *Sand*, recule épouvanté devant son crime. Alors, pour sortir de cette embarrassante position, pressé d'une part par son serment qui lui ordonne l'assassinat, d'autre part très embarrassé de tuer Léon Burkhardt que défend sa femme, maître Frantz fait sauter sa cervelle, et il ne fait pas sauter grand'chose. Le style de ce drame est très soutenu et d'une élégance assez rare de nos jours. En résumé c'est une œuvre mal combinée, mais qui annonce beaucoup d'imagination et d'esprit ; l'auteur s'appelle M. Gérard. Léon Burkhardt est à ses débuts, et tout fait promettre qu'il ne s'en tiendra pas là.

Au Gymnase-Dramatique, Bouffé, cet admirable et excellent comédien dont le public ne peut se lasser, vient de créer un nouveau rôle avec son intelligence accoutumée. Un dépôt de 200,000 francs a été confié à M. ****. Ce brave homme, à force de veiller sur son dépôt, perd le boire et le manger ; il est devenu somnambule, et dans les accès de sa maladie il a transporté son dépôt dans une cachette que l'homme éveillé ne peut plus retrouver. Je vous laisse à penser si le malheureux homme est désolé quand on vient lui redemander les 200,000 qu'il ne retrouve plus ; heureusement, dans sa douleur il redevient somnambule, alors il se promène dans sa maison comme une âme en peine, jusqu'à ce qu'il retrouve son dépôt dans un coin du jardin où il l'a mis en son sommeil. Ce petit drame, qui est très bien fait, *le Dépositaire*, ne devrait avoir qu'un acte ; la scène principale, des plus dramatiques, est *toute nouvelle*. Bouffé l'a jouée admirablement, mademoiselle Eugénie Sauvage a joué avec une émotion parfaite. L'auteur du *Dépositaire*, M. Paul Duport, a été nommé aux applaudissements les plus mérités.

Revue critique.

Rectification d'une rectification.—S'il vous souvient du mal d'amour, de M. Niedermeyer. — La Vendetta, scène lyrique par M. Georges Bousquet, premier grand prix de l'Institut, 1838. — Je t'aime et la Zingarella, romance et sérénade, paroles de M. le comte Pepoli, musique de M. Liverani.

Et d'abord, en ma qualité de critique, je me dois de rectifier une rectification du dernier numéro de la *Gazette musicale*, qui m'attribue une erreur au sujet de l'auteur de la musique des *Treize*. Je sais tout aussi bien que qui que ce soit que M. Halevy est élève du directeur de notre Conservatoire ; mais cela ne veut pas dire qu'il n'ait pas reçu des conseils de l'auteur d'une *Folie* et de l'*Irato*. Ce n'est donc pas sans plaisir que je profite de cette occasion pour évoquer quelques souvenirs de musique qui ont près d'un quart de siècle et qui ne seront pas sans intérêt pour les lecteurs de la *Gazette musicale*, puisqu'ils concernent deux, je dirai même trois compositeurs qui honorent l'école française.

Après le drame rapide des cent jours, Méhul, qui n'avait pas montré, en 1814, une vive affection pour nos amis les ennemis, comme on disait alors, et qui de plus était l'auteur de ce *Chant du départ*, ce cet hymne énergique et national proscrit encore de nos jours, fut mis fort brutalement à la porte de l'appartement qu'il occupait au Conservatoire ; mesquine vengeance des hommes du pouvoir de ce temps-là, auxquels on pourrait bien, sans chercher à faire un rapprochement forcé, comparer les hommes du pouvoir de ce temps-ci. Le pauvre Méhul alla se loger rue de Bondy, derrière le théâtre de la Porte Saint-Martin. Il me donnait alors des leçons de musique de scène pendant que j'étudiais d'un autre côté le contre-point avec Reichia.

M. Cherubini, que quelques mots roides adressés à l'empereur, indépendamment de son talent musical, avait bien mis en cour près des Bourbons, tenant à prouver à Méhul qu'il n'était point solidaire de la disgrâce qui le frappait, quoiqu'ils fussent en froid depuis long-temps, vint le voir et se réconcilia avec lui. A quelque temps de là, ayant été chez Méhul plus à bonne heure qu'à l'ordinaire pour y prendre ma leçon habituelle, j'y rencontrai un jeune homme à qui l'illustre professeur donnait une leçon ; et il me répondit, quand je lui demandai quel était ce nouveau disciple qui venait de sortir : C'est un élève de Cherubini dont il m'a prié de me charger pendant un voyage pour lequel il vient de partir. — Ce jeune aspirant au prix de Rome se nommait Halevy. Sachant donc parfaitement qu'il était élève de M. Cherubini, j'ai pu dire néanmoins, comme je le dis encore, qu'il a reçu des leçons de l'auteur de *Stratonice*, d'une *Folie* et de l'*Irato*, et je pense qu'en cela, comme on dit vulgairement, il n'y a pas d'affront. Voltaire a dit : *On doit des égards aux vivants ; on ne doit aux morts que la vérité.* Ceci est fort juste, mais cette vérité on la leur doit tout entière à ces pauvres morts, surtout quand elle leur est favorable et qu'elle tombe sur un grand artiste qui a honoré son pays.

— En rendant compte dernièrement dans la *Gazette musicale* de divers morceaux de chant publié par M. Niedermeyer, il nous en est échappé un qui ne le cède en rien aux autres pour le bon sentiment harmonique, la mélodie et la couleur scénique qui distinguent ces œuvres légères, ces brillantes étincelles musicales de l'auteur de *Stradella ;* c'est une ballade à deux voix intitulée : *S'il vous souvient du mal d'amour*, dédiée à mademoiselle Pauline Garcia. Ce joli duo de salon ne doit pas avoir moins de succès que l'*Étrangère, Que je suis contente!* et *la Noce de Léonor*. C'est une de ces confidences intimes d'une jeune châtelaine à sa vieille gouvernante dame Alix, comme il devait tant s'en faire dans les manoirs de nos gothiques ancêtres. La mélodie naïve que M. Niedermeyer a mise sur les paroles fort jolies, de M. Emile Deschamps, a bien la couleur du temps. Le ton de *sol* mineur a d'ailleurs un caractère de moyen-âge qu'on ne peut lui contester, à moins d'être un ennemi personnel de ce mode expressif, mélancolique et tout gothique. Sur le refrain en majeur qui est écrit avec autant de simplicité que d'élégance et de pureté pour les deux voix, se dessine un chant à la main droite de l'accompagnement qui témoigne du goût et des bonnes études de l'auteur de cette bluette musicale qui n'aura pas moins de succès que ses sœurs.

M. Georges Bousquet, qui a gagné le grand prix de composition musicale institué par la Convention nationale, et qui lui a été décerné par l'Institut en 1838, a fait une chose peu usitée par les jeunes lauréats qui vont à Rome aux frais de l'état, il a publié la scène lyrique par laquelle il a remporté le grand prix. *Suivant l'usage antique et solennel*, cette scène est composée d'un récitatif obligé, d'un *cantabile* et d'un air de mouvement, ou d'un duo quand la cantate est à deux personnages. C'est un bon précédent que

cette publication de la scène lyrique qui obtient le grand prix, car si, comme nous venons de le dire, le cadre de cette scène est un peu usé depuis l'institution du grand prix de Rome, il est toujours intéressant, pour les amateurs de musique dramatique, de voir comment un jeune homme tout exalté de la mission qu'il a à remplir, tout plein de son art, se prépare à devenir un compositeur célèbre, ou une de ces nullités à qui l'Institut donne une couronne de laurier, que le gouvernement entretient pendant cinq ans en Italie, où ces jeunes célébrités en herbe continuent à rester nulles, et d'où elles reviennent pour composer des romances ou courir le cachet.

La scène de M. Bousquet, intitulée *la Vendetta*, et dont M. le comte de Pastoret a fait les paroles, est une œuvre qui annonce du talent, mais peu de génie, peu d'invention mélodique et harmonique. Marcella, femme corse, dit, toujours *selon l'usage antique et solennel*, et surtout suivant la forme classique, que *le soleil descend sous les eaux*, que *des derniers feux du soir l'horizon se colore*, façon de s'exprimer fort peu en usage chez les femmes corses, n'en déplaise à M. le comte de Pastoret. Marcella, dans un *cantabile* en *fa* mineur à trois temps, mélodie assez franche, assez expressive, mais peu neuve, dit qu'elle attend son fils Julien, le pêcheur, pour qu'il ait à venger la mort de son père, assassiné par Paul de Sagonne. Le jeune pêcheur arrive tout naturellement sur une barcarole à laquelle le compositeur a mieux aimé donner le nom de vilanella : nous ne nous y opposons pas. Les deux couplets de cette vilanella sont d'une mélodie un peu commune, et l'accompagnement n'a rien non plus de bien original; mais la prière qui suit, chantée d'abord seule par Marcella, et puis reprise à l'unisson avec son fils Julien, le récitatif qui coupe tout cela et le duo qui termine cette scène sont très dramatiques et semblent annoncer de l'avenir dans le jeune compositeur; mais, à tout prendre, en fait d'excitation au meurtre, musicalement parlant, j'aime autant le trio de Rossini dans lequel Guillaume Tell et Meletal excitent Arnold à venger son père assassiné par l'ordre de Gesler : chacun son goût.

— M. Liverani, l'habile clarinettiste que vous savez, publie deux morceaux de chant intitulés : *Io t'amo* et la *Zingarella* dont M. le comte Pepoli, l'auteur du libretto *I Puritani*, a composé les paroles. *Io t'amo* est une *romanza* avec *fioriture* et tout-à-fait dans la manière italienne. La clarinette, qui peut être remplacée par un violoncelle, y joue un rôle intéressant, surtout quand c'est M. Liverani qui la joue. Cependant cette partie peut être abordée par un clarinettiste ordinaire, car c'est moins par la difficulté qu'elle brille que par la grâce et l'expression.

La Zingarella est une bohémienne, une Esméralda de l'Ausonie. Rien de plus gracieux que le chant par lequel cette *diseuse* de bonne aventure vous promet de descendre dans les cœurs et d'en dévoiler tous les secrets. Il va sans dire que la clarinette joue encore ici un rôle au moins aussi essentiel que la voix; elle se marie on ne peut mieux à cette mélodie en *si* bémol et à 6/8. Il semble entendre le suave duo de la lettre, chanté par la comtesse Almaviva et Suzanne, dans *le Nozze di Figaro*, seulement M. Liverani module un peu plus crûment que le sévère et divin Mozart. Nous aimons peu la façon dont il passe de la dominante de *sol* mineur en *ré* majeur sur ce vers : *Son sibilla d'ogni cor* (Je suis la sybille tous les cœurs). Nous n'aimons pas davantage la manière dont il va de *ré* majeur en *mi* bémol majeur sur la dernière syllabe de ce vers : *Vergin 'cara alberghi amor*. Il est à remarquer que les Italiens reculent moins devant les modulations dures que les Allemands, qui passent cependant pour les harmonistes les plus oseurs du monde musical. Cela n'empêchera pas que ce joli duo pour voix et clarinette, qui a aussi pour titre la *Sénérade*, n'obtienne un grand succès dans les salons, et ne soit bientôt adoptée par les cantatrices de concerts, qui sont sûres de plaire aux amateurs de la mélodie vocale et instrumentale en exécutant ce gracieux dialogue musical.

Henri Blanchard.

Nouvelles.

*** Les dépouilles mortelles de Nourrit sont arrivées mercredi à Marseille sur le paquebot *Sully*; vendredi soir le débarquement n'avait pu encore avoir lieu. Le cercueil sera déposé dans l'église Notre-Dame-du-Mont, où il restera jusqu'à l'arrivée de madame Nourrit, qui est attendue à Marseille pour le 21.

*** Un de nos artistes distingués qui a fait plusieurs tournées dans nos provinces, a rencontré dans une petite ville d'un département voisin de la capitale un jeune homme doué d'une voix de basse extraordinaire et aussi remarquable par sa puissance que par son étendue. Cet artiste n'a pas eu de peine à décider le Lablache naissant à se livrer avec ardeur à l'étude de la musique, et il s'est chargé de diriger son éducation musicale. Les progrès du jeune élève sont si rapides qu'il est permis de croire que dans un an il pourra se présenter sur une de nos premières scènes lyriques. On nous assure que cette voix merveilleuse embrasse deux octaves et demie, depuis le *contre ut* jusqu'au *sol* avec une parfaite égalité et une souplesse qui ne s'acquiert ordinairement que par un long travail.

*** C'est lundi qu'a eu lieu, dans les salons du Rocher de Cancale, le banquet annuel que la commission des auteurs est dans l'usage d'offrir aux membres sortants de l'année précédente. A cette réunion avaient été conviés MM. les conseils judiciaires de la Société des auteurs, et cette élite du barreau français s'était empressée d'accepter avec une grâce parfaite l'invitation des représentants de la littérature théâtrale. Il est rare qu'un aussi grand nombre de sommités politiques et littéraires se soient trouvées rapprochées ainsi. Voici la liste des convives.

MM. Casimir Delavigne, Odilon Barrot, Victor Hugo, Berryer fils, Scribe, Chaix-d'Est-Ange, Alexandre Dumas, Dupin, Dupaty, Paillet, Viennet, Dugabé, Melesville, Meyerbeer, Paillard de Villeneuve, A. Delongpré, Ch. Dupeuty, Ferdinand Langlé, Amédée Lefebvre, Anicet Bourgeois, Alboise, Eugène de Planard, Mitouflet, de Leuven, de Rougemont, Lockroi, Rosier, Delaville de Miremont et Thomas, notaire.

*** Voici le programme du concert qui sera donné par M. Henri Reber, le dimanche 28 avril 1839, à deux heures, dans la salle du Conservatoire : Ouverture du *Ménétrier*, opéra inédit, musique de M. Reber; chœur de pirates, paroles de M. Victor Hugo, musique de M. Reber; solo de violon, composé et exécuté par M. Baillot; symphonie en *ut* majeur, de M Reber; romances de M. Reber, chantées par M. Roger; *Charles Martel*, scène lyrique avec chœurs, mise en musique par M. Reber, chantée par M. Massol. — L'orchestre sera conduit par M. Seghers. On peut se procurer des billets chez M. Réty au Conservatoire; chez M. Simon Richault, boulevard Poissonnière, 16, au premier; et chez M. Schlesinger, rue Richelieu.

MM. Franco-Mendes frères, artistes d'un mérite éminent, donneront un concert, le mardi soir 30 avril dans les salons rue Monsigny, 6. Doehler se fera entendre pour la dernière fois avant son départ. Madame Dorus-Gras chantera, et on entendra le vingt-quatrième quintetti *inédit* d'Onslow, exécuté par MM. Franco-Mendes auquel il est dédié.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 16 avril. — La reprise des *Huguenots* a eu lieu vendredi au Grand-Théâtre. Dès six heures du soir la salle était comble, et l'impatience du public, excitée par l'attente des merveilles que renferme le chef-d'œuvre de Meyerbeer, se manifestait bien avant le lever du rideau. Cette représentation était de plus rehaussée par l'intérêt que devait offrir la présence de Damoreau dans le rôle de Raoul de Nangis, dont tout le zèle de Sambet n'avait réussi qu'à rendre une bien faible partie l'année dernière. En effet, notre nouveau ténor, toujours plus en possession de la faveur du public, a réalisé, dans *les Huguenots*, tout ce qu'on pou-

vait attendre de son double talent de chanteur et de tragédien. Il a abordé avec vigueur les morceaux et les situations les plus difficiles de ce grand ouvrage. Justement applaudi après sa romance du premier acte, dans le septuor du duel, sa voix saisissante a produit un effet d'entraînement quand il a dit cette phrase magnifique : *Et bonne épée et bon courage!* Mais c'est surtout au quatrième acte qu'il s'est révélé dans toute la puissance de ses facultés, et l'on peut dire qu'il a fait connaître à Marseille le duo avec *Valentine*, dont Sambet n'avait fait ressortir que la partie matérielle. Rien de dramatique comme cette scène jouée par madame Prevôt-Colon et Damoreau. Nous avons vu rarement au théâtre, et surtout dans l'opéra, la passion aussi bien exprimée; c'est la vérité déchirante des angoisses de l'amour prises sur le fait.

*** *Montpellier.* — On vient de reprendre *la Vestale;* les nombreuses beautés du chef-d'œuvre de Spontini ont été appréciées par notre public. Madame Lemoule a déployé un grand talent dans le rôle de Julia, et a surtout produit une profonde impression par la manière savante et pathétique avec laquelle elle a chanté le grand air du second acte.

*** *Brest.* — Si nous ne craignions pas de mettre sous les yeux de nos lecteurs des ladaises indignes de leur attention, nous leur donnerions un curieux échantillon de la critique musicale en province en citant quelques fragments des feuilletons de *l'Armoricain*, journal de Brest. A propos d'une demoiselle Chollet, cantatrice du théâtre, MM. Yb. de Th., F. B. et F. D. ont entamé une polémique assez vive et dans laquelle ils ne ménagent ni les injures ni les fautes de français. Cette querelle nous intéresserait peu si elle ne fournissait aux trois champions l'occasion de débiter une inimaginable série d'absurdités sur l'art et les artistes. Ainsi l'un classe dans l'ordre suivant les compositeurs de musique instrumentale de notre temps: *Kreutzer, Lafont, Paganini, Berlioz, Mazart.* Voilà des noms bien accouplés! L'autre met mademoiselle Jawurek, mesdames Damoreau-Cinti et Tilhon sur la même ligne. Ailleurs il avance que *le grand opéra peut se passer de nuances et de transitions, et que toutes les conditions du chant se trouvent remplies pourvu que la note et l'expression soient données.* Comprenez quelque chose à ce verbiage que cependant M. Yb. de Th. se donne la peine de réfuter gravement. On lit encore dans le même article que mademoiselle Chollet passe le trait difficile surtout *lorsqu'il est écrit dans un chromatisme par tierce ou par quinte.* Nous faisons grâce du reste à nos lecteurs. Nous nous bornons à déplorer que les intérêts de l'art soient confiés à des critiques aussi ignorants.

*** *Brest.*—Voici encore un enfant prodige, le jeune Chalmet, âgé de quatorze ans et demi, exécutant les œuvres de M. Hertz avec une perfection remarquable. Nous désirons vivement que, dans quelques années, M. Chalmet exécute avec un réel talent de meilleure musique. Quoi qu'il en soit, le concert donné au bénéfice de ce jeune artiste se faisait remarquer par un bon choix de morceaux. L'ouverture du *Crociato*, de Meyerbeer, le duo de *la Juive*, bien chanté par MM. Masson et Poitevin, l'ouverture de *Tancrède*, la romance de *Guido*, le grand duo des *Huguenots*, composaient le programme, qui a été exécuté en tous points, y compris des *variations* de M. H. Hertz. Il y avait long-temps que les amateurs de Brest n'avaient assisté à pareille fête.

*** *Moulins.* — Comme nous ne voulons laisser passer aucune occasion de signaler les tentatives qui se font en divers endroits pour propager le goût de la musique, nous dirons quelques mots d'une solennité qui a eu lieu dimanche au collége de Moulins. La chapelle de ce collége qui renferme le superbe mausolée du duc de Montmorency vient d'être restaurée complétement et rendue au culte. A l'occasion de l'inauguration de ce monument, les élèves ont exécuté plusieurs morceaux de musique avec une intelligence et un aplomb qui font honneur à leurs professeurs. Dans une ville où l'art n'existe pas pour ainsi dire, cet exercice musical est un événement assez notable; aussi a-t-il produit une vive impression sur les magistrats et les membres du clergé qui assistaient à la cérémonie, et nous pouvons peut-être espérer que les uns et les autres encourageront plus volontiers l'étude d'un art si utile et d'une influence si bienfaisante sur l'éducation.

*** *Strasbourg.* — Un grand concert qui a rapporté plus de 5,000 fr. vient d'avoir lieu dans notre ville, au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique. Une vingtaine d'artistes et plus de deux cents amateurs ont concouru à ce concert, qui sous le rapport de l'exécution n'a rien laissé à désirer.

*** *Lyon.* — M. Georges Haiul, de retour à Lyon après une longue tournée dans les départements, a donné un grand concert dans lequel il a été très applaudi.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** On lit dans le *Journal de La Haye* du 17 mars : — Le célèbre violon Ernst visite depuis quelques semaines les provinces du Brabant, de la Gueldre et de Overysel. Ce n'est point la curiosité, toujours excitée par l'artiste précédé d'une grande renommée, qui vaut à ce virtuose un succès dont les annales de la musique en Hollande n'offrent pas de second exemple, car partout où on l'entend on veut l'entendre encore, et dans les plus petites villes de province on lui fait promettre de revenir. A Zwulle, il a donné trois concerts, et au dernier comme au premier, le public avide d'entendre les sons magiques de ce violon avait envahi jusqu'à l'orchestre dont les membres ne purent trouver place. A peine s'il en restait assez à M. Ernst pour faire mouvoir son puissant archet. Il en est partout de même. A Deventer, à Doesburg, à Gorcum, à Bois-le-Duc, à Breda, à Nymwègue, à Arnhem, le plus vif enthousiasme s'empare du public à chaque morceau joué par Ernst. Ce soir a lieu son second concert à Arnhem; c'est le *cinquantième* depuis qu'il est en Hollande, et il n'a encore été ni en Zélande où on l'attend avec impatience, ni en Frise où il se rend demain.

*** *Dresde, 15 avril.* — M. Lachner, maître de chapelle du roi, que depuis long-temps on s'accordait à regarder comme un des premiers compositeurs de musique instrumentale que l'Allemagne possède actuellement, et auquel sa grande symphonie héroïque, qui a remporté l'année dernière, le grand prix mis au concours à Vienne pour le meilleur ouvrage dans ce genre, a valu une grande célébrité, vient de mettre en musique un opéra en trois acte, intitulé: *Alidia*, qui a été exécuté pour la première fois avant-hier soir, du présence du roi et de la famille royale, et qui a obtenu un succès d'enthousiasme. L'ouverture, le *sextetto* du premier acte, deux chœurs et une barcarolle du deuxième acte, et un grand air du troisième acte ont été redemandés. M. Lachner a été appelé sur la scène une fois après chacun des deux premiers actes, et cinq fois après le dernier.

Le sujet de cet opéra est tiré du roman de Bulwer, *le Dernier Jour de Pompéia*. L'auteur anonyme du *libretto* (qu'on dit être la princesse Amélie, ce qui pourtant n'est pas certain) a placé la scène au Chili, et a amené le dénouement par un tremblement de terre, ce qui du moins, a le mérite de la nouveauté; car jamais les effets d'un pareil phénomène n'avaient été représentés sur aucun théâtre. Grâces à une ingénieuse combinaison de machines, de l'invention de MM. Eyrgleicher et Halterbronn, machinistes de l'Opéra royal allemand, la dernière scène d'*Alida* a montré ces terribles effets avec une effrayante vérité.

Pendant un orage affreux le sol se remue et s'entr'ouvre, les maisons s'écroulent, toute une rue disparaît dans l'abîme, et la mer envahit une partie des ruines dont le théâtre s'était peu à peu encombré. Tous les spectateurs, y compris le roi et les membres de sa famille, se sont empressés de témoigner par des applaudissements la satisfaction que leur causait ce magnifique tableau.

Le lendemain S. M. a fait envoyer à MM. Eyrgleicher et Halterbronn la grande médaille en or pour le mérite civil. On assure que M. Lachner sera nommé chevalier de l'Ordre royal de la Couronne de Saxe à la prochaine promotion dans l'Ordre.

*** *Francfort.* — On vient de monter *le Domino Noir*, et il a été joué deux fois. Ce joli opéra, ainsi que tous nos opéras-comiques, a été très médiocrement rendu; les rôles mal distribués y ont beaucoup participé. Dans ce pays-ci on ne joue bien que le grand opéra; les sujets n'apportent aucune attention au jeu et à la diction, ce qui ôte tout le mérite de la pièce. Au reste, dans ce moment il n'y a pas de première chanteuse, et notre première Dugazon, qui s'est emparée d'un emploi au-dessus de ses forces, s'est assez mal acquittée de sa tâche. Notre théâtre passe pour une école dramatique, car depuis quelque temps on n'y voit que des novices, et avec de tels éléments on ne peut produire de bons opéras.

*** *Gênes.* — Le *Journal de Gênes* fait le récit d'un spectacle assez nouveau donné sur le théâtre Cagnoletti. Les principaux élèves du célèbre institut des sourds-muets ont représenté, dans leur langue des signes, la tragédie d'*Aristodème*, de Monti, et la petite comédie du comte Giraud, intitulée : la *Casa disabitata* (la *Maison inhabitée*). Ces jeunes acteurs, dit-on, ont rendu leurs rôles avec une expression pleine de force et de vérité. Cette représentation était donnée au profit des pauvres.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 2 Mai 1839. N° 18.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, AD. PONTECOULANT, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE Lettre sur les diverses espèces de faits à distinguer dans l'histoire de la musique, par J. d'Ortigue. — Statistique musicale de Toulouse. — Appendice aux concerts de la saison, par H. Blanchard. — Nouvelles. — Annonces.

LETTRE

SUR

LES DIVERSES ESPÈCES DE FAITS A DISTINGUER DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

A M. LECOMTE.

Depuis un certain nombre d'années, la littérature de la musique s'est enrichie d'une foule d'ouvrages de critique, d'esthétique, de théorie, de traités élémentaires ou scientifiques, qui tous ont pour but de mettre dans les mains d'un plus grand nombre la clef des ressorts d'un art qui est à la fois le plus mystérieux et celui qui excite les plus universelles sympathies. Les méthodes se sont pliées à des formules plus claires, à des définitions plus exactes, à des nomenclatures plus complètes, à des classifications plus logiques et plus régulières. L'histoire de l'art dévoile ses origines et ses traditions diverses; elle jette de jour en jour une plus vive lumière sur les affinités, la filiation, l'enchaînement des différents systèmes de tonalités; elle signale leurs dissemblances; elle déroule enfin leurs transformations. Ce sont là assurément d'importants travaux, et qui doivent infailliblement en appeler, en provoquer de plus étendus, de plus approfondis. Tout n'est pas fait encore, il s'en faut; mais tout est commencé.

Je me trompe; tout n'est pas commencé. La plupart des écrivains sur la musique ont pris deux routes différentes qui ont dû les conduire à deux différents écueils. Presque aucun d'eux n'a su se tracer un chemin intermédiaire qui les lui eût fait éviter. Les uns, entraînés par une sorte de passion d'antiquaire et d'archéologue, se sont tout-à-coup épris d'un étroit et fol amour pour le fait, pour le fait matériel. Ils l'ont fixé et comme accroché à sa date chronologique, puis ils l'ont minutieusement constaté, décrit, disséqué; ils l'ont ainsi circonscrit, isolé, examiné en lui-même, abstraction faite de toute cause morale, de toute influence supérieure et civilisatrice. Les autres, beaucoup trop confiants en la solidité et la durée de certaines théories philosophiques, ont noyé le fait dans des considérations générales à perte de vue, flottantes de leur nature et peu saisissables pour l'esprit. Quelquefois même ils ont forcé ce fait, l'ont torturé, défiguré, pour l'adapter à leur système imaginaire, conçu *à priori* et en dehors de toute appréciation positive. Les premiers, en s'ensevelissant dans le cercle de leur spécialité, ont fini par s'immobiliser dans la réalité matérielle et technique; les seconds, en voulant tout rapporter de gré ou de force à leur théorie idéale, se sont égarés dans le vague.

Ces deux méthodes, en se combinant dans l'ensemble des travaux dont la musique a été l'objet, ont produit deux fâcheux résultats : d'une part, il est arrivé que la musique nous a été représentée, dans la série des faits spéciaux qu'elle fait connaître, comme une déviation des lois générales du monde et comme l'ennemie de toutes les autres sciences; d'autre part, quand on a voulu la grouper avec les autres arts autour d'un centre commun, comme le choix et la fixation de ce centre commun étaient laissés au caprice de chacun, on n'a bâti que des systèmes illusoires. Ces deux méthodes néanmoins reposent l'une et l'autre, à certains égards, sur un principe vrai : la première accuse la nécessité d'examiner les faits dans leur réalité intrinsèque, dans leur valeur pour ainsi dire mathématique, dans les circonstances immédiates qui les précèdent et les suivent, dans les faits qui les engendrent et ceux qui en sont issus; or c'est là ce qui constitue l'analyse. La seconde témoigne de

l'importance d'observer les faits dans leur ensemble et dans leurs résultats généraux, dans les diverses influences qu'ils ont reçues et qu'ils ont communiquées ; enfin dans leurs relations, leurs rapports avec les circonstances extérieures des temps et des lieux ; or, c'est là ce qui constitue la synthèse.

Ce sont donc ces deux éléments, l'analyse particulière et la synthèse philosophique, que l'on doit faire marcher de front dans l'exposé des progrès, des révolutions et des transformations de l'art ; de telle sorte que ces deux puissances se soutiennent l'une l'autre, se prêtent mutuellement la main, et se fortifient l'une par l'autre.

Ainsi, il existe dans l'histoire de l'art en général et de la musique en particulier, plus que des faits purs et simples, des faits définis, positifs, ayant un *nom* et une date, mais encore des faits moraux, des faits *innommés*, complexes, flexibles, en quelque sorte élastiques dans leur application, aussi réels, aussi variés, aussi vrais, aussi dignes d'attention que les faits matériels. Telles sont, pour en donner un exemple, les tendances et les influences générales. Cette distinction des faits n'est pas de moi ; je l'emprunte à un historien, à un publiciste, à un homme d'État à qui rien n'est indifférent dans l'ordre scientifique, et qui l'a bien prouvé en venant encourager jusqu'en moi le progrès d'un art que l'on aurait pu croire fort étranger aux sollicitudes d'une haute intelligence, d'ailleurs concentrée tout entière dans les plus graves intérêts sociaux (1).

La constitution de la musique religieuse au moyen âge, constitution qui a été une véritable législation ; ses progrès successifs, mais néanmoins si rapides, en Italie, en France, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, dans presque toute l'Europe ; — sa combinaison avec les rudiments de certains systèmes de musique apportés par les Barbares ; — la coïncidence que l'on peut remarquer dans la manifestation de divers produits qui paraissent au premier coup d'œil étrangers les uns aux autres, par exemple l'apparition presque simultanée de l'orgue, de l'architecture gothique et du contre-point ; — la révolution opérée par la création de l'harmonie dissonante et de la musique dramatique à laquelle cette harmonie donna naissance, révolution parallèle à l'impulsion prodigieuse que la réforme politique et religieuse du XVIe siècle communiqua à l'activité humaine ; — les caractères généraux des écoles italienne, allemande et de leurs subdivisions ; les éléments qui semblent plus familiers à chacune d'elles, ainsi que les secrètes analogies, les rapports étroits que présentent ces différentes inspirations avec la littérature et l'esprit des nations ; — l'affinité d'origine qui existe entre les chants nationaux et les chants populaires ; l'influence de cet art libre, indépendant, sur l'art des écoles assujetti à certaines règles, à certaines théories, etc., etc. ; — tout cela constitue un vaste ensemble de faits, de faits généraux, complexes, très difficiles à décrire, à raconter, immenses dans leurs causes, leurs développements, leurs résultats ; faits pourtant aussi réels, aussi certains que la guerre des Gluckistes et des Piccinnistes, et d'une bien autre importance et d'un intérêt bien plus haut. On oublie trop souvent que les faits de cette nature, les faits intelligents, sont à proprement parler les seules réalités de l'histoire ; qu'ils en sont l'esprit, la lumière et la vie ; qu'ils ont leurs racines dans les éléments intimes de la langue, de la constitution sociale, de la civilisation ; qu'ils sont sollicités par les idées dominantes d'une époque, et toujours en harmonie avec elles ; tandis que les autres faits, les faits matériels, quelque précieux, quelque indispensables, quelque définitifs qu'ils soient, ne sauraient avoir leur raison d'être en eux-mêmes, comme ils sont dépourvus en eux-mêmes de toute signification, de toute moralité. On oublie trop souvent que ceux-ci sont toujours déterminés par ceux-là, qu'ils en sont le produit, la réalisation extérieure ; qu'ils leur empruntent toute leur valeur historique, et que, renfermés pour ainsi dire dans leur forme individuelle, isolés, détachés, ils ne peuvent être considérés que comme les effets et les jeux bizarres d'une loi fatale et aveugle.

A ces deux sortes de faits historiques, lesquels, concentrés dans la double puissance de l'analyse et de la synthèse, concourent à asseoir les bases de la philosophie de l'histoire, il faut ajouter un autre ordre de faits entièrement distincts de ceux-ci, et sur lesquels repose la science de la philosophie de l'art. Ces faits ne sont autre chose que les éléments essentiels de la musique, les éléments qui la constituent ce qu'elle est en soi, qui déterminent son mode d'expression et de manifestation, et le différencient du mode d'expression et de manifestation propre à la peinture, à l'architecture, aux autres arts. Ces éléments, cette série de réalités spéciales, ont pour base le *son* et le *temps* ; et le *son* et le *temps*, soumis à la loi du *nombre*, produisent cette infinité de combinaisons successives et simultanées qui appartiennent à la mélodie et à l'harmonie, et cette foule de formes variées et multiples qui composent la science des accords et du contre-point. Or, ces données, ces réalités, ces éléments de la syntaxe musicale, sont presque autant de faits *indémontrables* en eux-mêmes ; et j'entends par ce mot qu'ils ne sauraient être le résultat d'une convention, qu'ils sont nécessaires en soi, inhérents à la constitution naturelle de l'art, identiques au fait même de son institution, et néanmoins fort difficiles à expliquer quant à leur raison d'être. Sous ce rapport, il y a analogie parfaite entre les éléments de la musique et les éléments de la parole humaine, et l'on ne saurait trop redire que la musique et la parole sont tout un quant à l'origine, l'institution et la destination, et que la musique est une seconde incarnation du Verbe divin. Que l'on rie tant qu'on voudra de ces idées ; il n'en est pas moins certain qu'elles sont éternelles, et qu'elles se retrouveront irrésistiblement au fond de toute théorie qui renferme un seul principe vrai. Je défie, en attendant, tout grand compositeur, tout artiste qui a creusé dans les profondeurs de son art, de m'expliquer d'une manière catégorique pourquoi il a employé tel accord ou telle série harmonique dans telle circonstance donnée. Tout ce qu'il pourra me dire, c'est qu'il a obéi à son instinct et qu'il sentait qu'il devait faire ainsi. M. Berlioz a plusieurs fois constaté cette vérité, notamment dans son dernier article sur Gluck. Du reste, si cette dernière proposition ne paraissait pas suffisamment démontrée, il me serait facile d'invoquer sur ce point le témoignage de nombreuses autorités (1).

Les faits musicaux n'étant pas le résultat d'une convention, et leurs propriétés ne pouvant dépendre du caprice de l'homme, on comprend le danger qu'il y aurait à les assujettir à des lois arbitraires, au lieu de les présenter suivant une méthode rationnelle et dans l'ordre naturel de leur production et de leur génération. C'est là pourtant ce qui a été fait trop souvent, et ce qui jette tant de confusion dans les théories ; c'est là aussi une grande cause de découragement pour une foule de personnes. Mais, dira-t-on, comment exposer les faits musicaux dans l'ordre naturel de leur production et de leur génération, si ces faits sont *indémontrables* dans leur essence ? Cette objection n'est que spécieuse.

(1) Voir l'*Histoire générale de la civilisation en Europe*, par M. Guizot. 1re leçon, pp. 6 et 7.

(1) Voir *La musique à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, p. 358, édition in-8°, et une *Lettre sur l'expression musicale*, insérée dans le tome 1er de la *Revue musicale*, p. 317.

Sans doute, il faut toujours admettre la possibilité de l'erreur; mais il est certain aussi qu'en ceci l'on peut se fier à son instinct comme au guide le plus infaillible, puisque l'homme est organisé pour sentir tout ce qui est dans la nature, et pour peu qu'il fasse effort pour s'identifier avec elle, pourvu surtout que son esprit se dégage de toute préoccupation systématique, il est à peu près sûr de saisir l'ordre et l'enchaînement de ses productions. Il en est du musicien comme du poëte, de l'orateur, de l'écrivain : les mots, les tournures de style se révèlent à celui-ci, comme les accords, les combinaisons des sons se révèlent à celui-là. Le poëte ne fait pas les mots, il les prend tout faits, avec le mystère de leur étymologie et de leurs propriétés. Les mots préexistent à lui, puisqu'ils lui sont nécessaires pour penser sa parole avant de parler sa pensée, et dans ce travail et ce choix, il est bien moins éclairé par ses lumières individuelles qu'il n'est assisté du génie de l'institution.

Les difficultés se compliquent bien davantage si l'on veut expliquer les rapports, la correspondance, l'*accoutumance* (*consuetudo*, *assuetudo*), comme disent les écrivains ecclésiastiques, qui existent entre ces données, ces éléments organiques de l'art musical, et les sentiments, les émotions qu'ils excitent en nous. C'est vouloir pénétrer, ainsi que le faisait observer récemment le savant à qui cette lettre est adressée, un mystère analogue à celui de l'union de l'âme et du corps dans l'homme; encore une fois, laissons faire l'instinct. Comme on a supposé que les éléments de la musique avaient en eux-mêmes leur raison d'être arbitraire et fatale, on est allé jusqu'à admettre que ces faits *engendraient* eux-mêmes le sentiment, l'émotion, à l'imitation des philosophes matérialistes qui avaient établi que la pensée dans l'homme était une production des organes.

Dans cet ordre de faits spéciaux, je n'hésite pas à le dire, presque tout est à faire ou à refaire. Il faut, de toute nécessité, reconstituer sur de nouvelles bases la philosophie de l'art; et ici j'aurai la présomption de demander que l'on prenne acte de mes paroles. Je sais que la musique et les mathématiques sont regardées comme les deux sciences les plus inconciliables; je sais que les mathématiques ont tenté pendant des siècles une alliance avec la musique, que ce contact a failli compromettre l'existence de celle-ci et qu'il a fallu en finir par un divorce. Eh bien! j'affirme que la véritable philosophie de la musique naîtra, dans un temps prochain, d'un nœud fécond qui se formera de nouveau entre la musique, l'art le plus flottant, le plus insaisissable, le plus indéterminé dans son expression, et les mathématiques, la science la plus froide, la plus rigoureuse, la plus arrêtée dans la série des faits qu'elle fait connaître. Ainsi, la science des nombres, qui déjà, par des combinaisons mystérieuses dont l'intelligence ne perçoit pas la raison, préside aux successions et aux aggrégations de sons, lesquelles composent les innombrables formes de la mélodie et de l'harmonie, présidera de même, dans ses principes les plus évidents et les plus irrésistibles, à la formation de la véritable théorie musicale. Je ne serais pas en peine de nommer ici quelques esprits méditatifs qui ont été frappés des symptômes de cette prochaine régénération de la science.

Nous avons passé en revue deux sortes de faits historiques; nous les avons divisés en faits individuels, positifs, définis, susceptibles d'analyse, et en faits généraux, moraux, qui sont plus particulièrement l'objet de la synthèse. Mais de même que l'analyse et la synthèse se concentrant sur ces faits doivent marcher de front pour former la philosophie de l'histoire, de même aussi la philosophie de l'histoire doit marcher de front avec une autre puissance qui nous est fournie par l'appréciation d'une troisième sorte de faits. Cette autre puissance, c'est la philosophie particulière de l'art; elle découle des faits qui le constituent nécessairement ce qu'il est en soi. Ainsi donc, philosophie de l'histoire de la musique, philosophie de la musique, tels sont les deux ordres d'idées principaux que l'historien aura désormais à développer, c'est-à-dire une histoire spéciale de la musique, et une *histoire comparée* de la littérature et de la civilisation.

La doctrine du fait isolé, du fait inanimé, du nom propre et de la date, ne saurait prévaloir exclusivement aujourd'hui. Elle serait dans la science comme une sorte d'athéisme triste et désolé qui ne voit en tout que la matière. Si cette doctrine pouvait ériger un monument à l'art, ce monument serait pareil à un sépulcre, et l'art y tiendrait lieu de cadavre.

Joseph D'ORTIGUE.

Correspondance.

STATISTIQUE MUSICALE DE TOULOUSE.

A M. le Touriste de la REVUE MUSICALE.

(Suite [1].)

J'arrive à ma seconde question, à ce qui regarde l'enseignement musical dans nos écoles mutuelles et au Conservatoire. Hélas! ma tâche est pénible; car, d'une part, il faut que j'avoue de nouveau, comme je l'ai déjà dit dans ma première lettre, que rien n'a été tenté pour les écoles élémentaires, et que, de l'autre, je gémisse sur la marche suivie dans notre triste Conservatoire.

Cet établissement est enferré dans de vieux procédés, et retenu par des préjugés routiniers tels, que pour l'en affranchir il faudrait, je crois, une explosion volcanique, une de ces révolutions intestines et soudaines, dont notre conseil municipal paraît peu enclin à prendre l'énergique initiative, ou à adopter les mesures incisives. Les considérations personnelles dans notre pays sont une barrière bien difficile à renverser; l'intérêt de l'art est toujours subordonné à la peur de froisser quelque amour-propre, ou à celle de remplacer un homme, quoique médiocre ou insuffisant, par la seule raison qu'il ne faut point léser ses intérêts. Puis, vient le chapitre de l'intrigue, l'ignorance des investiteurs de titres, l'apathie des autorités; ce qui fait qu'il nous sera peu aisé de changer le rouage de l'enseignement de notre prétendu Conservatoire, pour aussi gauchement qu'il fonctionne. Je dis prétendu Conservatoire!..... car ce mot-là choque ici mon raisonnement. J'ai été curieux de réfléchir à la signification de ce vocable, et mon esprit a cru comprendre qu'il voulait dire lieu consacré à conserver les saines doctrines, les bonnes traditions; comme ceux qui le dirigent doivent être ardents à introduire et à *conserver*, jusqu'à meilleure découverte, tout ce qui peut perfectionner l'enseignement, sans crainte de détrôner les méthodes suivies, si celles qui succèdent sont supérieures à celles suivies jusqu'alors, sans crainte de manquer de respect au *passé*, si le *présent* vaut mieux que lui; sans crainte enfin d'outrager un nom respecté et utile, si celui d'un nouvel instituteur musical se place plus haut que celui de son prédécesseur, ou est plus en harmonie avec les exigences de son époque. Eh bien! pour l'enseignement élémentaire surtout, les membres de notre Conservatoire

(1) Voir le numéro de la *Revue musicale* du 25 avril 1839.

ont été fort durs à comprendre le sens intime et progressif de l'institution qu'ils administrent. On s'est traîné jusqu'à présent dans l'ornière d'une habitude paresseuse, dans l'étude peu logique et mal enchaînée des vieilles méthodes de chant; car le solfége d'Italie lui-même ne peut enseigner les éléments, ne peut apprendre la partie mathématique de la musique, pas plus que celui de Rodolphe ne forme pour les intonations. Aussi quels élèves sortent-ils, des mains de nos professeurs, passablement musiciens, même après de longues années? J'en connais beaucoup qui ont renoncé à leurs études, effrayés par la longueur du temps qu'il faut y consacrer, quoique doués de belles voix, et épris d'un grand amour pour la musique. Plusieurs d'entre eux, arrivés au dernier échelon de l'enseignement vocal, arrivés à la classe de chant habilement dirigée par M. Despéramons, où il est censé qu'ils ne sont admis qu'après un examen qui prouve qu'ils savent solfier et vocaliser; plusieurs, dis-je, sont obligés d'aller demander des leçons élémentaires au dehors de l'établissement; c'est ce que des élèves eux-mêmes nous ont assuré.

Enfin depuis six mois seulement, pressé par l'exemple d'une foule même de petites villes qui suivent le mouvement impulsif donné à l'enseignement, notre Conservatoire s'est décidé à adopter la méthode Wilhem. M. Gau, nous le croyons, par les succès qu'il a obtenus auprès de ses élèves au moyen de cette méthode modifiée comme nous l'avons dit plus haut, n'a pas été étranger à cette détermination. On a senti qu'on ne pouvait plus reculer, et nous nous sommes écrié en respirant avec plus d'aise : *Vaut mieux tard que jamais.* Seulement nous doutons qu'une bonne direction ait pu être donnée à l'introduction du nouveau mode; parce que, indépendamment du talent d'artiste et même de professeur que nous ne contestons à aucun des titulaires, il faut une certaine expérience du système d'enseignement mutuel que nous ne connaissons à aucun des maîtres chargés d'organiser les nouvelles classes.

L'administration municipale du mois d'octobre dernier, à la tête de laquelle se trouvait M. Arnoux, avait senti de quelle importance il était de bien poser les nouvelles bases de l'école de musique, et au nombre des artistes qui pouvaient apporter un certain contingent d'idées humaines, M. Gau ne fut point oublié, pas plus que MM. Pradher et de Brucq. Mais ce professeur, convoqué conjointement avec ses confrères pour déterminer le nouveau règlement du Conservatoire, ne put se rendre aux délibérations provoquées par M. le maire : M. Gau était absent, ce qui, sans doute, fut très fâcheux pour la nouvelle organisation; car ce professeur, mieux que personne, pouvait éclairer la discussion par les observations de l'expérience. Ce n'est pas que M. Pradher, nommé alors inspecteur, et M. de Brucq, nommé aussi sous-inspecteur, n'aient l'un et l'autre plus de talent qu'il n'en faut pour remplir dignement l'honorable fonction dont les a revêtus l'autorité municipale. M. Pradher est une sommité musicale, et M. de Brucq jouit d'une grande réputation; mais ni l'un ni l'autre, que nous sachions, n'ont d'études assez spéciales pour donner une impulsion assez méthodique au nouvel enseignement, et vous savez que l'ordre et l'enchaînement rationnel sont l'élément du succès des études élémentaires.

Voilà donc notre Conservatoire entré, bien ou mal, dans la voie du progrès; et certes nous devons nous en féliciter, car ce n'est pas sans peine. Nous verrons plus tard quels seront les résultats obtenus par cette louable quoique tardive innovation; mais nous pouvons déjà pronostiquer l'insuffisance de ces moyens pour parvenir à populariser la musique. Ce n'est pas avec un noyau de vingt, de trente et même de cinquante élèves que l'on atteindra ce but désirable et prescrit par les ordonnances universitaires. Pour infiltrer le goût de l'art dans le cœur des populations, il faut en semer les germes dans les pépinières où elles s'agglomèrent, et c'est à la munificence municipale à les féconder. Aussi nous croyons que tous les projets seront vains, que toutes les modifications avorteront jusqu'au jour où les écoles mutuelles seront dotées de l'enseignement musical. Mon Dieu! ce n'est pas la sympathie universelle qui manque à la proposition d'un tel projet : tout le monde convient de l'opportunité, de l'excellence de cette mesure libérale, bien propre à adoucir les mœurs du peuple; mais ce qui manque et ce qu'il faudrait, c'est un ressort actif, énergique, une sollicitude vraiment patriotique et un bon vouloir à toute épreuve que n'arrêtât aucune considération ennemie de l'intérêt de l'art.

Chose étrange! le ministre de l'instruction publique proclame avec ardeur les bienfaits moraux que la culture de la musique ne peut manquer de répandre sur les masses; il en ordonne l'étude comme une branche indispensable même, ajoutée aux conditions exigées pour obtenir le brevet d'instituteur primaire; les colléges royaux ont une classe fondée par ordonnance ministérielle. Eh bien! savez-vous comment les intentions de la loi ou le désir du ministre sont remplis à Toulouse? M. de Brucq, professeur au collége royal, et par une disposition qui tient sans doute au peu de temps laissé aux élèves par les autres études, M. de Brucq ne donne que deux leçons par semaine aux élèves confiés à ses soins, et probablement en petit nombre, car nous ne sachons point que ce professeur fasse usage de la méthode Wilhem, la seule applicable au grand nombre. Aussi, après les notions indispensables en musique, on met sur le pupître de ces élèves des chœurs d'opéra qu'ils chantent mal, après de longues et pénibles répétitions, à la distribution des prix, et le public et les autorités se contentent de juger d'après ces résultats. De cette sorte, ces groupes d'écoliers qui paraissent chanter en musiciens instruits un chœur de *la Juive* et des *Huguenots*, seraient fort en peine de résoudre les difficultés les plus élémentaires de l'art qui n'a, vous le voyez, pour son développement progressif, que des études incompréhensibles pour ces élèves, ou au-dessus de leur force, et pour soutien que des protections stériles.

L'Ecole normale primaire aussi a son professeur de chant, et c'est bien la moindre des choses que là se trouvent respectées, en apparence au moins, l'intention et les lois universitaires : on y trouve même la méthode Wilhem; mais comment y est-elle enseignée? de la manière la plus incomplète, sans tenir compte des exercices les plus profitables, sans l'écriture musicale, sans l'étude tenace des intonations, etc. Là aussi on fait chanter des morceaux d'ensemble, des choraux, tout, en un mot, excepté ce qu'il faut pour apprendre la musique, et être capable de l'enseigner aux autres.

En nous résumant, voici ce que nous désirerions, afin de remplir les vrais désirs des amis de l'art de notre ville, et les philanthropiques intentions du gouvernement; nous voudrions que les établissements publics pour lesquels l'enseignement musical est décrété, ne fussent plus exploités que par des professeurs qui ne reculeraient point devant la nécessité d'introduire la méthode prescrite par l'Université; et en second lieu, que les classes fussent inspectées tous les mois par un comité de surveillance compétent, afin de constater les progrès des élèves. Nous voudrions même, pour assimiler l'étude de la musique à toutes les autres études scientifiques ou littéraires, et leur faire suivre un semblable développement, depuis les notions les plus simples jusqu'aux plus intimes secrets de la science; nous voudrions que les élèves des colléges royaux, comme ceux des écoles mutuelles, suivissent un plan d'études distribué

sur une échelle à la portée des plus faibles intelligences. Ainsi, pour les colléges, à partir des classes préparatoires de latin jusqu'à la philosophie inclusivement, c'est-à-dire dans l'espace de sept à huit ans, il serait très facile, et en prenant seulement quelques heures par semaine, de former d'excellents musiciens, non seulement comme chanteurs, mais encore comme harmonistes ; car, une fois entrés en quatrième jusqu'en philosophie, on pourrait mettre entre les mains des élèves un traité de composition clair, méthodique, et professé par un théoricien expérimenté. Quant aux écoles élémentaires où le temps manque moins, on pourrait distribuer avec plus de facilité encore ces études premières, faciles à développer dans l'espace de quatre ans au moins que les enfants passent dans ces écoles. Après cela il serait aisé d'ouvrir un cours d'harmonie pour ceux d'entre eux qui voudraient continuer les sérieuses études de l'art. Les élèves de l'École normale, sans exception, devraient s'occuper de l'art de la composition. En Allemagne, ces deux études sont enseignées simultanément dans les écoles des plus humbles villages, où l'on parvient ainsi à former à la fois de bons musiciens et de bons organistes. Pour obvier au plus vite à cette lacune qui prive les exercices de nos écoles d'une si grande animation, nous souhaiterions que l'École normale servît de pépinière pour avoir des élèves moniteurs, et que, lorsque ces élèves-maîtres auraient la clef de la méthode, on les distribuât dans nos quatre écoles mutuelles, afin d'organiser au plus vite l'enseignement musical. De cette sorte on forcerait ces jeunes gens à prendre de bonnes habitudes pour leurs fonctions futures, sous la surveillance immédiate d'un habile professeur.

Dans une troisième et dernière lettre, j'examinerai à quoi se réduit la musique des concerts, la musique religieuse, et la musique théâtrale, esquissant en passant le portrait des artistes qui méritent l'attention publique, soit comme exécutants, soit comme compositeurs.

J'ai l'honneur d'être,

Un de vos plus anciens abonnés.

APPENDICE AUX CONCERTS DE LA SAISON.

J'ai déjà assisté à plus d'un concert qu'on disait être le dernier de la saison; mais Dieu seul sait quand on en finit avec la *fantaisie* et *l'air varié* une fois que cette mécanique est montée. J'ai tourné moi-même la manivelle de la lonange et de la critique avec autant de variété qu'il m'a été possible et certes, ce n'a pas été chose facile, ayant à rendre compte de la même *fantaisie* et du même *air varié* exécutés dans vingt concerts différents. Je dois dire cependant que les dernières séances musicales qui ont eu lieu ont offert un peu plus de diversité que les précédentes. Cela vient sans doute de ce que toutes les classes de la société s'initient aux mystères de l'art musical, et que depuis le plus simple comme le plus jeune ouvrier jusqu'à la comtesse Merlin, MM. de Bongars, de Bordesoulle, de Soussy, et autres amateurs de l'aristocratie musicale, tout chante maintenant dans Paris.

Aussi désireux de connaître les progrès que fait en musique la classe ouvrière que d'entendre les chants de la haute fashion qui joue à l'artiste, je me suis rendu il y a quelques jours à la Halle aux Draps où deux à trois cents ouvriers apprennent la musique par la méthode Wilhem. Cette méthode, qui résume de la manière la plus logique et la plus concise toutes celles qui l'ont précédée, consiste, et c'est là son plus grand mérite, à familiariser simultanément et par l'enseignement mutuel tous les élèves, de quelque âge et de quelque intelligence qu'ils soient, avec la connaissance des notes, leur valeur, le rhythme, l'intonation des intervalles les plus éloignés et les plus disparates, et la solmisation la plus rapide. M. Wilhem s'est entouré de disciples qui popularisent sa manière d'enseigner le chant, de jeunes hommes dévoués à l'art, dont on dira quelque jour comme des lieutenants du fils de Philippe de Macédoine :

Soldats sous Alexandre et rois après sa mort.

Ils seront évidemment rois de l'enseignement musical en France. M. Hubert est un de ces jeunes hommes convaincus, ardents, et qui remplissent leur mission avec conscience. J'ai assisté à une de ses séances avec plusieurs étrangers distingués dans les sciences et dans les arts, et je suis convaincu de l'excellence de la méthode et de l'estimable dévouement du jeune professeur que M. Wilhem peut se féliciter à juste titre d'avoir nommé son *alter ego*.

Après avoir payé ce juste tribut d'éloges à un jeune artiste consciencieux, nous faudra-t-il brûler de l'encens devant l'aristocratie musicale, parce qu'elle fait de la fastueuse philanthropie pour des malheureux qui sont à deux mille lieues de nous, quand elle oublie souvent ceux qui sont à sa porte? Ne pourrons-nous pas dire que les amateurs titrés qui ont donné un concert au bénéfice (elliptiquement parlant) du tremblement de terre de la Martinique auraient pu chanter plus juste? que le trio de *l'Italienne à Alger* aurait pu être dit avec plus d'ensemble? que le final de *Fidelio* a été exécuté d'une façon fort peu digne de Beethoven? Nous ne voyons pas la nécessité de dissimuler tout cela. M. Mario de Candia, qui par son titre d'artiste gentilhomme avait le droit de figurer dans ce pêle-mêle de gentilshommes artistes, a chanté une élégie musicale sur la mort d'Adolphe Nourrit, intitulée le *Chant du Cygne*. Les mythologues se sont donné le plaisir d'attribuer au cygne mourant le don de faire entendre un chant délicieux, une mélodie suave et tout empreinte d'une tristesse divine et pleine de charme ; mais en écoutant le morceau chanté par M. Mario de Candia, on s'est bientôt convaincu que tout cela n'est qu'une pure fiction de poëte. Ce qui n'a pas été une fiction, ce sont les grands coups d'épée, c'est-à-dire de fleuret boutonné, que se sont portés et appliqués sur la poitrine, dimanche passé, dans la petite salle du Conservatoire, MM. Grisier, Alliac, Renodo, Blot, Morel, Court, Valette, Pelte, Lombes et Gorris, au bénéfice de M. Monge, chargé de propager et soutenir, le fer en main, les doctrines du premier de ces messieurs ; ce qui veut dire que M. Monge est le prévôt de notre habile maître en escrime et en faits d'armes Grisier. Si nous mentionnons ici les exercices de ces messieurs, qui, au reste, procèdent toujours comme les musiciens par tierces, quartes et surtout par duos, c'est que tout cela a été entremêlé de solos, de trios pour divers instruments et de morceaux de chant. De jeunes artistes sont venus là sans ambition et sans prétention recueillir de justes applaudissements qui leur ont été fort libéralement accordés. Mesdemoiselles Cloutier et Raymond et M. Véron ont déployé dans un trio pour trois harpes autant d'expression que l'instrument et l'âge de ces jeunes élèves de M. Prumier leur ont permis d'en mettre. C'est plutôt aussi par la franchise de sa voix de basse que par l'expression et l'âme musicale que M. Chartrel s'est fait remarquer dans un air du *Chalet*. M. Hermann, tout jeune violoniste, a joué un air varié de M. De Bériot avec autant de peur que s'il avait une grande réputation à compromettre. Le jeune Duvernoy a dit un solo de piano en musicien digne du nom musical qu'il porte; puis est venue mademoiselle Aglaé Laudier qui a chanté l'air si difficile de *Robin des Bois* avec autant de justesse d'intonation que d'énergie dramatique, surtout dans cette phrase : *C'est lui !* Mademoiselle Laudier était

naguère au théâtre du Gymnase comme Mlle Rachel, qui n'y a pas été remarquée et qui a été appréciée ailleurs. Pourquoi n'en serait-il pas de même à l'égard de mademoiselle Laudier, et pourquoi ne se révélerait-elle pas cantatrice sur une de nos scènes lyriques? Levassor a orné cette séance musicale et guerrière de deux de ses originales et piquantes chansonnettes qu'il dit, mime et chante même, si vous voulez, à désopiler toutes les rates de France et de Navarre.

Dans la myriade d'habiles, d'excellents, de foudroyants pianistes que possède l'Europe, et la France en particulier, j'aime à citer M. Rosenhain; car celui-là est un artiste convaincu, consciencieux, qui cache sous sa modestie et sa bonhomie allemande des idées musicales fines, délicates, élégantes, qu'il sème chaque jour dans ses productions, et dont abondent ses belles études pour le piano. Il a donné un concert avant-hier, mardi, dans les salons de M. Érard; et le nombreux auditoire qui s'était rendu à son appel a dû être satisfait de la bonne musique que lui a fait entendre M. Rosenhain. Le concert a commencé par un beau trio de Ferdinand Ries pour piano, violon, alto, violoncelle et contre-basse, dit avec beaucoup d'ensemble par les cinq exécutants, parmi lesquelles MM. Tilmant et Rosenhain ont fait comme un assaut de verve, de grâce et d'élégance dans la traduction animée des idées de Ries. Mlle Drouart a chanté, avec le charme qu'elle sait y mettre, le bel air de *Robin des Bois*, cet air si difficile et dans lequel elle trouve toujours un moyen de se faire applaudir. Le bénéficiaire est venu nous faire *l'Éloge des larmes*, au moyen de la mélodie de Schubert, transcrite pour piano par Listz, et il nous a prouvé sur le piano que les doigts peuvent pleurer de douces larmes comme les yeux; puis, abordant ses études, il nous a fait entendre *la Sérénade du pêcheur*, *le Dialogue* et *la Danse des Sylphes*. Ce dernier morceau a réuni tous les suffrages par la légèreté, la grâce, l'originalité et la nouveauté fantastique de la forme. Ce caprice aérien est une délicieuse chose et doit assurer le succès du recueil dans lequel il se trouve.

MM. Franco-Mendès ont donné le même jour un concert qui a réuni également une brillante assemblée, et dans lequel ils se sont fait entendre sur le violon et le violoncelle. Le second trio de Mayseder a donné à ces deux frères l'occasion de déployer une belle qualité de son, un style large et pur, et une véritable sensibilité. M. Honnoré, qui s'était chargé de la partie de piano dans l'œuvre de Mayseder, s'y est montré accompagnateur intelligent, et récitant hardi, élégant et plein de verve. Un beau quintette inédit de M. Georges Onslow a été exécuté par MM. Franco-Mendès, Smith, de Flamenil et Sautreuil. Ce vingt-quatrième quintette est digne de ses aînés, c'est en faire le plus bel éloge. M. Joseph Franco-Mendès, cessant pour un instant son rôle de frère siamois musical, a dit tout seul un morceau de violon sur les motifs de *la Somnambule* dans lequel le public a trouvé plusieurs motifs de l'applaudir, quoiqu'il y en ait eu quelques uns de douter de la justesse de certaines intonations. M. Jacques Franco-Mendès, renonçant aussi pour un moment à l'association concertante, a exécuté sur le violoncelle *une fantaisie* sur les motifs des *Puritains*, qui a été pour les auditeurs comme un souvenir d'Alexandre Batta. Dire que madame Dorus-Gras est apparue dans cette soirée comme elle s'était montrée le matin dans le concert de M. Rosenhain, et cela pour y chanter avec cette inépuisable obligeance d'artiste qui la caractérise, c'est presque dire un lieu commun. Après avoir chanté le matin les *Adieux à la mer*, cette vaporeuse et difficile mélodie de M. Rosenhain avec cet aplomb de bonne musicienne qu'elle montre partout, elle a déployé le soir dans un air italien tout le luxe d'une vocalisation exercée, facile et brillante qui la place au premier rang des cantatrices françaises dont le nombre n'est pas fort étendu. Enfin le concert de MM. Franco-Mendès a paru faire plaisir généralement, et particulièrement à moi, car on assurait dans l'auditoire que c'était le dernier concert de la saison.

Henri Blanchard.

Nouvelles.

*** On connaît la décision des membres de l'Institut pour le grand prix de musique: M. Gounod, élève de MM. Halevy et Paer, a remporté le premier prix. Le second a été décerné à M. Bazin, élève de MM. Halevy et Berton.

*** Dès le premier moment où l'on a su que les restes mortels d'Adolphe Nourrrit devaient être rapportés en France, les amis de ce grand artiste ont pensé à ouvrir une souscription pour couvrir les frais d'un dernier hommage, faire faire un service funèbre, et élever un monument à celui que les arts regrettent et que la sympathie publique a toujours environné. En conséquence, ils ont nommé une commission qui vient de se constituer, et qui est composée ainsi qu'il suit: Président, M. Cherubini, membre de l'Institut et directeur du Conservatoire royal de musique; vice-président, M. Duponchel, directeur de l'Académie royale de musique; membres, MM. Meyeerbeer, Scribe, Auber, Halevy, membres de l'Institut; Levasseur, Habeneck, Schneitzhoeffer, Coraly, Cunstant, artistes ou chefs de service de l'Académie royale de musique; trésorier, M. Dérivis, de l'Académie royale de musique; secrétaire, M. Théodore Anne.

Cette commission a décidé dans sa première séance qu'un appel serait fait à tous les amis des arts, à tous ceux qui s'intéressent à leurs progrès, et qui par conséquent estimaient le grand artiste que nous venons de perdre. Les souscriptions seront reçues à dater de ce jour par MM. Lemoine, notaire, rue Saint-Martin, 249; Février, id., rue du Bac, 32; Bonnaire, id., boulevard Saint-Denis; Meunier, id., rue Coquillère; Tourin, id., rue de Grenelle-Saint-Germain, 3; Casimir Noël, id., rue de la Paix, 13; Maréchal, id., rue des Fossés-Montmartre, 11; Corcelet, ancien élève de Sainte-Barbe, au Palais-Royal; Bixio, docteur en médecine, quai Malaquais, 19; Réty, caissier du Conservatoire, rue Bergère; Bigarne, caissier de l'Académie royale de musique, rue Grange-Batelière, 3.

*** On parle dans le monde musical d'un très jeune violoniste, M. Tingry, qui s'est fait entendre dans les concerts Valentino, et dont on a apprécié le talent comme exécutant et comme compositeur.

*** M. Ghys, l'habile violoniste, vient de partir pour la Russie.

*** Le machiniste du grand théâtre d'Edimbourg s'est imaginé de perfectionner le tonnerre. Ayant pris une treutaine de boulets de vingt-quatre, il les plaça dans une brouette à laquelle il avait adapté une roue d'affût garnie extérieurement de clous saillants. Cela fait, un vigoureux garçon de théâtre reçut mission de rouler cette nouvelle machine en avant et en arrière sur les planches, derrière la toile de fond, quand le moment serait venu. On jouait *le Roi Léar*, de Shakspeare. La brouette poursuivit merveilleusement son effet les deux premières fois. Mais au moment où le roi Léar bravait l'impitoyable courroux du ciel, l'*artiste tonnant* laissa choir de côté la brouette avec son contenu. Le théâtre étant en pente, et la toile de fond posant à peine par terre, les boulets prirent subito leur cours vers la scène. Le roi Léar, beaucoup plus embarrassé de conjurer ce nouvel orage que celui dont il était en train de se plaindre si amèrement, se mit à sauter à travers les boulets comme un jongleur parmi les œufs. Les boulets arrivant dans l'orchestre, les musiciens effrayés pour eux et pour leurs instruments, se prirent à sauter aussi à qui mieux mieux. Bref, il n'y eut que les spectateurs qui furent égayés par ce coup de tonnerre inattendu, et qui en suivirent, avec force éclats de rire, les effets plus bruyants que funestes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille.* — On lit dans *le Sud Marseillais* du 25 avril : Hier a eu lieu, à dix heures du matin, le service funèbre de Nourrit. Une affluence considérable remplissait l'église Notre-Dame-du-Mont. Le catafalque avait été dressé au milieu de la grande nef; les regards se portaient avec tristesse sur cette caisse recouverte d'un drap noir et éclairée du lugubre reflet des cierges, qui renfermait le corps du plus grand tragédien lyrique de notre époque. Les élèves de M. Trotebas, auxquels s'étaient réunis plusieurs artistes et amateurs, ont chanté deux motets. A l'élévation, l'orgue a fait entendre ses accents mélodiques; c'était M. Chopin, le célèbre pianiste, qui venait déposer un souvenir sur le cercueil de Nourrit, et quel souvenir! une simple mélodie de Schubert, mais celle qui nous avait tant émus d'enthousiasme quand Nourrit vint la révéler à Marseille, la mélodie des *Astres!*

Tous les artistes français et ceux de la compagnie italienne s'étaient fait un devoir d'assister à cette triste cérémonie. On remarquait dans la tribune de l'orgue une dame enveloppée dans un manteau noir; c'était George Sand qui venait payer son tribut de douleur à la mémoire du grand artiste. M. Duverger fils, beau-frère de Nourrit, et M. Boisselot, son compatriote et son ami, condoisaient le deuil.

La famille de Nourrit, qui s'était rendue à Marseille pour recevoir sa dépouille mortelle à son arrivée de la terre étrangère, part aujourd'hui. Le corps suivra de près; c'est M. Vizentini aîné qui a été chargé par la veuve de Nourrit de la mission douloureuse d'accompagner le cercueil à sa dernière demeure. Il séjournera trois jours à Lyon, qui lui prépare une cérémonie funèbre.

La direction du Grand-Théâtre, empressée de s'associer à la douleur générale, et voulant apporter sa pierre au monument qui doit être élevé à la mémoire du grand artiste, se propose de donner une représentation extraordinaire dont le produit sera appliqué à la construction du monument projeté. La compagnie italienne, réunie à la troupe française, fera les frais de cette représentation.

*** *Montpellier*, 16 *avril.* — *La Vestale* s'est jouée hier pour la troisième fois devant 1,300 fr. de recette. Madame Lemoufe est toujours fort dramatique dans le chef-d'œuvre de Spontini.

*** *Poitiers.* — Le cours de musique vocale est suivi, au collége royal de cette ville, par 160 élèves internes et externes; en outre, plus de 80 élèves prennent des leçons de divers instruments, ce qui a permis de former parmi eux un corps de musique d'harmonie d'environ 24 élèves qui précède le collége dans les promenades, et qui contribue beaucoup au bon ordre de la marche. Le goût de la musique s'étend de jour en jour, et l'on remarque avec plaisir que l'ensemble de la discipline se ressent de la manière la plus heureuse, au collége royal de Poitiers, de l'enseignement de cet art si utile, depuis qu'il a été rendu obligatoire par les décisions de l'Université.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Florence*, 15 avril. — La famille Poniatowski vient de nous quitter pour se rendre à Paris, où elle compte passer l'été et l'automne. Avant son départ, plusieurs de ses membres et d'autres nobles *dilettanti* ont exécuté, sur le petit théâtre du palais Poniatowski, en présence d'amis intimes, trois opéras français : *la Fête du village voisin*, de Boëldieu; *Une Folie*, de Méhul; et *l'Eclair*, de M. Halévy. Les honneurs de ces soirées ont été pour les princes Charles et Joseph Poniatowski, et surtout pour leur jeune sœur, la princesse Elisa, qui réunit à une voix de *soprano* d'une étendue extraordinaire une méthode qui rappelle la bonne école italienne. Après chacune de ces représentations, on a fait parmi les assistants une quête pour les établissements de charité de Florence. Les trois collectes ont produit en tout environ 7,000 fr.

*** *La Haye*, 21 *avril.* — On nous écrit de cette ville: C'était hier, à notre théâtre, un véritable jour de fête. Les amateurs de la belle musique s'y étaient donné rendez-vous à la première représentation des *Puritains*, ce chef-d'œuvre de Bellini, celui qui fut le chant du cygne pour le mélodieux héritier de Rossini. Le libretto a été traduit avec bonheur par M. Monnier, notre régisseur. Il l'a rendu d'une manière moins fade, moins décolorée que ne le sont ordinairement ces sortes d'ouvrages. Tous les artistes ont rivalisé de zèle pour naturaliser sur notre scène cette belle composition. Payen a été très beau dans le rôle de George. Sa voix si énergique a produit beaucoup d'effet dans le duo devenu populaire du deuxième acte. Huner a obtenu des applaudissements dans le rôle si difficile d'Arthur écrit pour Rubini, et qui sera un écueil formidable à franchir pour tout autre que ce grand chanteur. Madame Monnier, dans le rôle de la reine, ainsi que Compan dans celui de Richard, ont fait des efforts louables; ils méritent quelque mention. Mais tous les honneurs de cette solennité ont été pour mademoiselle Élisabeth Cunden. Elle a été admirable dans tout le cours de l'ouvrage, et elle s'est surpassée dans la délicieuse polonaise du premier acte. Sa vocalisation pure et facile était à l'aise au milieu de ce déluge de difficultés dont elle semblait se jouer. Elle a été touchante, pathétique dans le beau duo avec George; mais elle a surtout rendu d'une manière déchirante les longues scènes de folie dans lesquelles elle s'est montrée aussi grande actrice que chanteuse distinguée. Enfin nous, qui avons souvent entendu madame Grisi dans ce rôle d'Elvire qui est son triomphe, nous devons avouer que mademoiselle Cunden s'est approchée de son modèle et que souvent elle a trouvé des effets qui n'appartiennent qu'à elle. Cette soirée laissera des souvenirs durables dans le cœur des dilettanti de cette résidence.

*** *Berlin*, 16 avril. — On nous écrit que les œuvres posthumes de Charles-Marie de Weber, qui sont entièrement terminées, viennent d'être mises en vente dans cette ville. Ce sont 1° une grande symphonie en *ut* majeur à grand orchestre (par conséquent la seconde que l'auteur ait écrite sur ce ton); 2° *Concertino* pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre; 3° Romance sicilienne variée pour flûte principale avec accompagnement d'orchestre; 4° *Quintetto* pour quatre voix de *soprano* et une voix de basse-taille, destiné à être chanté dans l'opéra de *Rabezahl*, de Spohr; 5° *Duo* pour soprano et ténor avec accompagnement d'orchestre; 6° Air bouffe de ténor; 7° Chant funèbre pour quatre voix de basse-taille sans accompagnement; 8° Deux canons énigmatiques.

*** *Constantinople*, 4 avril. — La faveur dont notre Opéra-Italien a joui dès son ouverture va toujours en croissant, et ce qui le prouve, c'est que la salle est toujours comble, bien que le nombre des représentations ait triplé, car d'abord on n'y jouait qu'une fois, puis deux fois par semaine. Jusqu'ici on n'y a exécuté que des opéras de compositeurs italiens; maintenant le tour des compositeurs des autres pays est venu. C'est l'illustre Meyerbeer qui en ouvrira la marche par son *Robert-le-Diable*, qui vient d'être mis à l'étude, et dont les décors et les costumes sont déjà tout prêts.

La construction du théâtre du faubourg de Péra avance rapidement, et sera entièrement terminée avant la fin de juillet prochain. Ce théâtre sera inauguré dans le courant de septembre par le *Don Giovani* ou *le Nozze di Figaro* de Mozart.

MAGASIN DE MUSIQUE D'ÉGLISE

DE

NICOU-CHORON ET CANAUX,

BOULEVARD SAINT-DENIS, 14.

Mise en vente

DE LA QUATRIÈME LIVRAISON DES

CHANTS SACRÉS DE L'OFFICE DIVIN,

OU

COLLECTION DE TOUS LES PLAINS-CHANTS,

ARRANGÉS A QUATRE VOIX,

NOTE POUR NOTE, SYLLABE POUR SYLLABE;

PAR

L'ORGANISTE DE SAINT EUSTACHE.

MUSIQUE NOUVELLE,

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

DERNIER SOUPIR

DE

ADOLPHE NOURRIT,

Musique de

DAVID KONING.

3 fr.

—

MA PATRIE.

VALSES POUR LE PIANO,

par

J. STRAUSS.

A 2 et à 4 mains. Chaque : 4 fr. 50 c.

—

30EME BAGATELLE

POUR LE PIANO,

SUR DES MOTIFS DE L'OPÉRA

LES HUGUENOTS,

DE MEYERBEER,

PAR

HENRI LEMOINE.

Prix : 5 fr.

—

LA CRACOVIENNE

DU BALLET

LA GIPSY,

arrangée pour le Piano par

JACQUES HERZ.

Prix : 5 fr.

—

24

GRANDES ETUDES

A L'USAGE DES PROFESSEURS ET DES ÉLÈVES DE PREMIÈRE FORCE,

composées par

F. LISZT,

4 Livres. — Prix de chaque : 20 fr.

Les 2 premiers livres sont en vente.

—

PREMIER TRIO

pour

Piano, Violon et Violoncelle,

dédié à

GIACOMO MEYERBEER.

par

N. LOUIS.

Op. 69. Prix : 12 fr.

—

FANTAISIE DRAMATIQUE

POUR PIANO ET VIOLON

concertants,

SUR DES MÉLODIES DE

SCHUBERT,

par

N. LOUIS.

Op. 73. Prix : 9 fr.

—

FANTAISIE BRILLANTE

SUR LES MOTIFS

D'OTHELLO,

DE ROSSINI,

pour le VIOLON, avec Orchestre ou Piano,

PAR

H. W. ERNST.

Op. 11 Avec orchestre, prix : 15 fr.
Avec Piano, 9

PUBLIÉE PAR MADAME GUÉRIN, PASSAGE CHOISEUL, 78.

Grande Ouverture

POUR LE PIANO,

A 4 MAINS,

par

G. BIANCHI.

6 fr.

PUBLIÉE PAR PACCINI.

SOWINSKI. Op. 34. Fantaisie pour le piano sur la cavatine de *la Niobé*, précédée d'une mélodie polonaise. 7 50

PUBLIÉE PAR SIMON RICHAULT.

SOWINSKI et ROBRECHTS. Op. 47. Grand duo pour piano et violon. 9 »

PUBLIÉE PAR E. CHALLET.

A. CROISEZ. Op. 7. Pensée sur une valse de Strauss, pour la harpe. 7 50

LARIVIERRE. Op. 20. Caprice pour la harpe. 6 »

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 9 Mai 1839. N° 19.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. *Biographie :* Lully, par M. Fétis. — Académie royale de musique : Reprise du *Comte Ory*, pour les débuts de M. Mario. — Théâtre de l'Opéra-Comique : 1re représentation du *Panier fleuri*, opéra, musique de M. A. Thomas, par H. Blanchard. — Nouvelles.

Biographie.

LULLY (1).

LULLY ou LULLI (*Jean Baptiste* de), fondateur de l'opéra en France, naquit à Florence en 1653, suivant l'opinion la plus répandue, ou près de cette ville, d'après une autre version. Un homme qui a soutenu contre lui un procès scandaleux, Guichard, dans un mémoire publié à Paris en 1673, y avance que ce musicien célèbre était fils d'un meunier des environs de Florence. Voici comment il s'exprime (page 16 de ce mémoire) : « Chacun sait de queile trempe » et de quelle farine est Jean-Baptiste. Le moulin des envi- » rons de Florence, dont son père était meunier, et le blu- » teau de ce moulin, qui a été son premier berceau, mar- » quent encore aujourd'hui la bassesse de son origine. Un » vent meilleur que celui de son moulin le poussa en » France à l'âge de treize ans. » Le témoignage d'un homme que Lully avait profondément blessé n'est guère recevable quand il parle de son adversaire (2). Il paraît plus juste de consulter des titres, sinon décisifs, au moins probables. Ces titres semblent établir d'une manière certaine que Lully était gentilhomme, ce qui importe peu pour sa gloire, mais ce qui intéresse la vérité. D'abord les lettres de naturalisation qui lui furent accordées par Louis XIV au mois de décembre 1661, et qui furent enregistrées en la chambre des comptes le 30 juin 1662, lui donnent le titre *d'écuyer*, et le déclarent fils de Laurent de Lully, gentilhomme florentin, et de Catherine *del Serta*. A ces lettres était joint son acte de naissance en italien, légalisé en latin. En second lieu, son contrat de mariage, qui fut passé le 14 juillet 1662, et signé par le roi, la reine, la reine-mère, etc., le 23 du même mois, lui donne les mêmes qualités. Enfin, on lit ce qui suit dans la *Gazette de France* du 21 mai 1661, page 476, à l'article *Fontainebleau* : « Le » roi, voulant conserver sa musique dans la réputation » qu'elle a d'être des plus excellentes, par le choix de per- » sonnes capables d'en remplir lesdites charges, a gratifié » le sieur Baptiste Lully, *gentilhomme florentin*, de celle » de surintendant et compositeur de la musique de sa cham- » bre, et le sieur Lambert de celle de maître de ladite mu- » sique, vacante par le décès du sieur Cambefort. » A l'égard de l'orthographe du nom de Lully, on a remarqué qu'étant Italien, il ne pouvait être terminé par un Y; mais il est certain que c'est par cette lettre que ce nom finit dans tous les actes authentiques qui se rapportent à lui, et que lui-même signait ainsi.

Un vieux cordelier lui enseigna à lire et à écrire, lui donna quelques leçons de musique, et lui apprit à jouer de la guitare. Lully en était à ce point de ses études musicales lorsque le chevalier de Guise, qui voyageait en Italie, passa par le lieu où il demeurait. La vivacité de l'enfant lui plut, et comme ce courtisan, en prenant congé de mademoiselle de Montpensier, lui avait promis de lui amener un petit Italien, il proposa à Lully de le suivre en France, ce qui fut accepté avec empressement; la gentilhommerie du père de notre musicien ne le mettant vraisemblablement pas

(1) Cette notice est extraite du sixième volume de la *Biographie universelle des musiciens*, maintenant sous presse.

(2) Lully ayant exclu Guichard de l'entreprise de l'Opéra, celui-ci lui intenta un procès, et publia contre lui un factum injurieux. Lully se vengea des attaques de son adversaire en l'accusant d'avoir voulu l'empoisonner, ce qui donna lieu à une instruction au criminel.

dans une situation fort aisée. Lully avait alors douze ou treize ans. Il paraît que le chevalier de Guise ne se mit pas fort en peine de réaliser les promesses qu'il lui avait faites, car le fondateur futur de l'Opéra n'entra chez mademoiselle de Montpensier qu'en qualité de marmiton, rude apprentissage pour le fils d'un gentilhomme. Dans les intervalles de ses occupations, il s'amusait avec un mauvais violon. Le comte de Nogent, qui l'entendit par hasard, fut étonné de ses dispositions, et rendit compte à Mademoiselle du talent précoce de son apprenti cuisinier, ajoutant qu'il méritait un maître habile pour hâter ses progrès. Lully ne tarda point à mériter d'être mis au nombre des musiciens de cette princesse, et bientôt il devint célèbre autant par son violon que par les airs qu'il composait. Malheureusement il lui arriva d'en écrire sur des paroles satiriques contre Mademoiselle. Cette princesse lui fit dire de se retirer. C'est par cette marque d'ingratitude que les vices de son cœur, égaux à ses talents, commencèrent à se faire connaître.

Lully était trop jeune quand il vint en France, pour avoir pu faire des études concernant l'art d'écrire la musique, en sorte qu'on était dans l'ignorance sur les lieux et le temps où il avait appris cet art, lorsque l'auteur de cette notice a découvert à ce sujet des renseignements authentiques dans un mémoire publié par les organistes de Paris dans leur procès contre le roi des ménétriers. On y voit que Lully a fini par abandonner le violon *pour se livrer à l'étude du clavecin et de la composition, sous la discipline des sieurs Metra, Roberday et Gigault, organistes de Saint-Nicolas-des-Champs*. Tout autre que Lully se serait trouvé dans un fâcheux embarras après son expulsion de la musique de Mademoiselle; mais son parti fut bientôt pris. Ses talents lui avaient donné de la réputation; il en profita pour se faire recevoir dans la grande bande des violons du roi, et composa des airs de violon qui le firent connaître de Louis XIV. Ce monarque voulut l'entendre, et en fut si satisfait, qu'il lui donna en 1652 (à l'âge de dix-neuf ans) l'inspection générale de ses violons, et qu'il créa pour lui une nouvelle bande qu'on appela *les petits violons*, pour les distinguer des vingt-quatre violons de la chambre, connus sous le nom de *la grande bande*. Ces nouveaux violons, dirigés par Lully, devinrent bientôt les meilleurs de France, ce qui n'était pas beaucoup dire à une époque où il n'existait pas en ce pays un seul musicien en état de jouer sa partie, s'il ne l'avait apprise par cœur. C'est pour cette même bande qu'il écrivit des symphonies, espèces d'ouvertures entremêlées d'airs de danse de ce temps, tels que sarabandes, courantes et gignes. Il existe plusieurs copies manuscrites de ces symphonies, mais il ne paraît pas qu'elles aient été gravées. L'habileté de Lully sur le violon surpassa celle de tous les autres violonistes de France. *Personne*, dit de Fresneuse, son contemporain (*Comparaison de la musique italienne et française*, deuxième partie, page 187), *n'a tiré du violon les sons qu'en tirait Lully*.

Avant l'établissement de l'Opéra, le roi donnaient tous les ans de grands spectacles qui portaient le titre de *ballets*, ou *mascarades*; ils étaient composés d'un grand nombre d'entrées, de danses, mêlées de récits qui, souvent, n'avaient aucune liaison entre eux. Lully composa d'abord quelques airs pour ces ballets où le roi dansait; puis il fit la musique entière des pièces de ce genre. Parmi ces divertissements, on remarque celui d'*Alcidione*, dont Benserade lit les vers, et qui fut donné en 1658. Le *Ballet des Arts*, joué à la cour en 1663, celui de *l'Amour déguisé*, qui parut l'année suivante au Palais-Royal, et plusieurs autres divertissements, furent mis en musique par Lully. En 1664, il sella d'amitié avec Molière, et composa pour lui la musique de *la Princesse d'Élide*, comédie-ballet en cinq actes qui fut jouée pendant les fêtes que Louis XIV donna à Versailles. Cette pièce fut suivie de *l'Amour médecin*, autre comédie de Molière, avec un divertissement dont Lully fit aussi la musique. Dès ce moment tout ce qu'il y eut de musique au théâtre de Molière fut écrit et dirigé par lui. Longtemps il avait joué et dansé dans les ballets de la cour, sous le nom de Baptiste. C'est ainsi qu'il est désigné dans la liste des danseurs de ces pièces, depuis 1653 jusqu'en 1660. Alors il reprit le nom de sa famille et vécut avec plus de dignité. Cependant les avantages que Molière lui offrit pour jouer dans ses pièces quelques rôles comiques où il se faisait remarquer par une verve peu commune, le décidèrent à reparaître sur la scène. C'est ainsi qu'il joua avec beaucoup de succès le rôle de Pourceaugnac, en 1669, et celui du mufti dans *le Bourgeois gentilhomme* l'année suivante. On rapporte à ce sujet qu'ayant indisposé le roi contre lui par une aventure scandaleuse (1), il ne consentit à jouer le rôle de Pourceaugnac que dans l'espoir de regagner les bonnes grâces de Louis XIV par ses bouffonneries. Ce stratagème lui réussit; car dans sa fuite devant les apothicaires, il sauta dans l'orchestre et brisa un clavecin. Le roi rit beaucoup de cette farce, et pardonna à celui qui l'avait imaginée.

La faveur dont Lully jouissait à la cour n'eut bientôt plus de bornes. Louis XIV ne voulait plus entendre d'autre musique que la sienne. Le rusé Florentin en écrivit une énorme quantité pour la chambre, l'église et le théâtre. Le brillant succès qu'elle obtenait était pour lui une source inépuisable de grâces et de faveurs. Dans l'espace de vingt ans, outre les gratifications sans nombre qu'il reçut, il obtint du roi neuf brevets (2), et des lettres patentes du mois de mars 1672, qui lui accordaient la permission d'établir à Paris une Académie royale de musique, l'Opéra. Lully éprouva de l'opposition à l'enregistrement de ces lettres de la part de Jean de Gronouilhet et de Henri Guichard, qui se prétendaient cessionnaires du privilége accordé à Perrin pour ce spectacle par lettres patentes du 28 juin 1669. Ce fut à ce sujet qu'eut lieu le procès dont il a été parlé précédemment; mais telle était l'adresse de Lully dans ses manœuvres, qu'il obtint une lettre de la main du roi au lieutenant de police pour faire fermer le théâtre de Guichard, et qu'un arrêt de la cour, en date du 27 juin 1772, ordonna

---

(1) De Fresneuse dit dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (2e partie; p. 186), que Lully étant déjà surintendant de la musique du roi, courut risque d'être chassé une ou deux fois.

(2) Voici la liste de ces faveurs, constatées par des actes authentiques :

Le 16 mars 1653, brevet par lequel le roi lui confère la charge de compositeur de la musique instrumentale, vacante par le décès de Lazarin.

Le 16 mai 1661, deux brevets portant que le roi lui a fait don des charges de compositeur et de surintendant de la chambre, vacantes par la mort de Cambefort.

Au mois de décembre de la même année, lettres de naturalité, avec exemption des droits.

Le 3 juillet 1662, 1° brevet par lequel le roi lui accorde la charge de maître de musique de la famille royale que Michel Lambert tenait en survivance; 2° brevet qui fixe à 10,000 livres la somme qui devra être payée aux héritiers de Lambert et de Lully pour la charge de maître de musique, si ceux-ci viennent à décéder; 3° brevet qui fixe à 20,000 francs l'indemnité qui devra être payée à la veuve et aux héritiers de Lully, pour être pourvu après lui des charges de compositeur et de surintendant de la musique de la chambre du roi.

Le 21 avril 1668, brevet par lequel le roi accorde la survivance des trois charges de Lully à celui de ses enfants qu'il voudra choisir, et fixe la valeur de ces charges à 30,000 livres.

que, sans s'arrêter aux oppositions, les lettres patentes du mois de mars seraient enregistrées (1).

C'est de cette époque que date la gloire de Lully. Non seulement on le vit donner tous ses soins à l'administration du nouveau théâtre qu'il venait de fonder; former des acteurs, des danseurs et des musiciens d'orchestre, qui n'existaient point auparavant; être à la fois directeur, régisseur, maître de ballets, maître de musique et machiniste de son spectacle : il trouva aussi le temps de composer tous les ouvrages qu'on y représentait, et son génie eut, au milieu de tous ces travaux, la force nécessaire pour produire dix-neuf opéras dont le succès a duré près d'un siècle, et qui même aujourd'hui méritent encore à de certains égards l'estime des connaisseurs. Cependant il était dans sa quarantième année lorsqu'il écrivit le premier de ces ouvrages; il est vrai qu'il fut puissamment aidé par les circonstances, les encouragements de la cour et le génie de Quinault, dont il avait su deviner le talent, et qu'il s'attacha par un traité qui obligeait le poëte à lui fournir annuellement un opéra pour le prix de 4,600 livres. Quinault faisait le plan de plusieurs opéras et les portait au roi qui en choisissait un. Lorsque ce choix était fait, Lully prenait connaissance du sujet et du plan, et faisait la musique des divertissements, des danses et l'ouverture, pendant que le poëte vérifiait sa pièce. Lorsque Quinault avait terminé son travail, il le lisait à l'Académie et faisait les corrections qui lui étaient indiquées; mais Lully ne tenait aucun compte de l'avis de l'Académie; il corrigeait, faisait les suppressions et les changements qu'il jugeait nécessaires pour sa musique. Il fallait que Quinault fît ce qu'il voulait, et retournât versifier de nouveau. Si Lully était satisfait du poëme, il faisait le chant et la base des scènes dans l'ordre où elles se trouvaient dans la pièce, et remettait ensuite ses brouillons à ses élèves Lalouette et Colasse, pour qu'ils écrivissent les parties d'orchestre sur ses indications : sorte de travail qu'il n'aimait pas et qu'il ne faisait pas avec facilité. Pour comprendre ceci, il ne faut pas oublier qu'au temps de Lully on n'avait point encore appris à donner à l'instrumentation ces formes variées et pittoresques qu'on lui voit aujourd'hui, et que les violons et les hautbois ne faisaient guère que suivre les voix en brodant quelques traits. Tant que Lully vécut, son génie suffit à tout pour donner à l'Opéra un intérêt toujours soutenu, et pour y attirer la foule : il y fit sa fortune. Mais tout le succès reposait sur lui; après sa mort les choses changèrent, et de l'état le plus prospère, l'Opéra passa à la décadence; les administrateurs s'endettèrent; c'est ce qu'on voit avec évidence par le préambule du règlement donné en 1715 par Louis XIV; il commence par ces mots : « Sa Majesté étant informée » que depuis le décès du feu sieur Lully on s'est relâché in- » sensiblement de la règle et du bon ordre de l'intérieur de » l'Académie royale de musique..... et que par la confusion » qui s'y est introduite, ladite Académie s'est trouvée sur- » chargée de dettes considérables, et le public exposé à la » privation d'un spectacle qui depuis long-temps lui est » toujours agréable, etc. »

Lully était homme de plaisirs et fort recherché des grands seigneurs, qu'il amusait par ses saillies. Ils allaient souvent le voir travailler chez lui. Pendant une maladie qu'il eut avant la représentation d'*Armide*, son confesseur avait exigé qu'il brûlât la partition de cet opéra. Le prince de Conti étant allé le voir le même jour : « Eh! quoi! Baptiste, » lui dit ce prince, tu as pu jeter au feu un si bel ouvrage? » — Paix, paix, monseigneur, répondit-il, je savais bien ce » que je faisais : j'en avais une autre copie. » Etant à l'extrémité, il fut visité par le chevalier de Lorraine : « Oh! vrai- » ment vous êtes fort de ses amis, lui dit madame Lully; » c'est vous qui l'avez enivré le dernier et qui êtes cause de » sa mort. Lully répondit aussitôt : — Tais-toi, ma chère » femme, si j'en réchappe, ce sera lui qui m'enivrera le » premier. » Après une maladie de Louis XIV, Lully composa un *Te Deum* pour sa convalescence, et le fit exécuter aux Feuillants de la rue Saint-Honoré, le 8 janvier 1687. Dans la chaleur de l'exécution, il se frappa le bout du pied en battant la mesure avec sa canne; il y vint un petit abcès qui devint ensuite un mal considérable. On lui conseilla d'abord de se faire couper le doigt; puis le pied, et enfin la jambe; mais un charlatan, qui se faisait appeler le *marquis de Carette*, répondit de sa guérison. MM. de Vendôme, qui aimaient beaucoup Lully, promirent à cet homme 2,000 pistoles s'il parvenait à sauver l'artiste; mais la générosité de MM. de Vendôme et les efforts du charlatan furent inutiles : Lully mourut à Paris, le samedi 22 mars 1687, à l'âge de cinquante-quatre ans, dans une de ses maisons, rue de la Ville-l'Evêque. Il fut inhumé dans une chapelle des Petits-Pères de la place des Victoires, et sa famille y fit élever un superbe mausolée qui fut exécuté par Cosson. Santeul fit pour ce tombeau une belle épitaphe ainsi conçue :

> Perfida mors, inimica, audax, temeraria et excors,
> Crudelisque, e cæca probris te absolvimus istis,
> Non de te querimur, tua sint hæc musica magna.
> Sed quando per te, populi regisque voluptas
> Non antè auditis rapuit qui cantibus orbem
> LULLIUS eripitur, querimur modo, surda fuisti.

Les portraits de Lully, gravés par Édelinck et par Bonnard, sont aussi accompagnés de vers louangeurs à sa mémoire; mais si les éloges qui lui ont été accordés comme artiste sont unanimes, les jugements sévères et les traits satiriques n'ont pas manqué sur sa personne et sur son caractère. Courtisan jusqu'à la bassesse près des grands dont la protection pouvait être utile à ses desseins, il était insolent et brutal avec toute autre personne. Le crédit dont il jouissait à la cour lui donnait une puissance dont il abusait souvent pour humilier ou perdre quiconque essayait de lui résister. Jaloux jusqu'à la frénésie de tout artiste dont le talent lui inspirait la crainte que le roi ne le remarquât, il ne négligeait rien pour l'écarter. Cambert et Bernier furent persécutés par lui, et son élève Lalouette fut chassé de l'orchestre de l'Opéra pour s'être avoué l'auteur du meilleur air d'un de ses opéras. Véritable tyran de ses acteurs et des musiciens de son orchestre, il lui arriva plus d'une fois d'arracher à ceux-ci leur instrument pendant l'exécution et de le leur briser sur le dos. Au moment où son opéra d'*Armide* allait être joué pour la première fois, une grossesse de la fameuse cantatrice Rochois en arrêta la représentation. Dans sa colère Lully l'aborda sur le théâtre : *Qui t'a fait cela?* lui crie-t-il; n'en recevant aucune réponse, il lui donna un coup de pied qui lui fit faire une fausse couche. Quelquefois sa brusquerie ne respectait pas même les personnages les plus élevés; voici deux anecdotes qu'on rapporte à ce sujet. A l'un des divertissements de la cour, le roi, fatigué de la longueur des préparatifs, lui fit dire qu'il s'ennuyait d'attendre; Lully répondit au gentilhomme de la chambre : *Le roi est bien le maître, il peut s'ennuyer tant qu'il lui plaira.* En 1681, Louis XIV lui ayant fait compliment sur la manière dont il avait joué le rôle du mufti dans *le Bourgeois gentilhomme*, à une fête de Saint-Germain : « Sire, dit-il, j'ai pourtant regret d'y avoir été » obligé pour le service de votre majesté; j'avais dessein

(1) Voyez *Titres concernant l'Académie royale de musique*, Paris, Christophe Ballard, 1740. In-4° de 172 pages.

» d'être secrétaire du roi; messieurs vos secrétaires ne » voudront plus me recevoir.

» — Ils ne voudront plus vous recevoir? répondit le mo- » narque: ce sera bien de l'honneur pour eux; allez, voyez » M. le chancelier. »

Lully alla trouver le marquis de Louvois, qui lui repro- cha sa témérité en lui disant que toute sa recommandation était d'avoir fait rire. *Eh! tête bleue*, lui répondit Lully, *vous en feriez bien autant si vous le pouviez!* On a révoqué en doute cette anecdote, disant que personne en France n'aurait osé tenir un pareil langage à Louvois; mais il ne faut pas oublier quel homme était Lully et quelle fut sa faveur près de Louis XIV. Quoi qu'il en soit, il eut la charge qu'il désirait.

Ingrat envers ses meilleurs amis, et toujours occupé de son intérêt, sans s'informer s'il blessait ceux d'autrui, il s'est brouillé avec Molière pour avoir pris les meilleurs morceaux des ballets et divertissements qu'il avait composés pour ses pièces et en avoir formé la pastorale des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* qu'on joua à l'ouverture du théâtre de l'Opéra. A peine ce grand homme eut-il rendu le dernier soupir, que Lully fit chasser sa troupe du théâtre du Palais-Royal dont il s'empara pour son Opéra. Après avoir décidé par ses instances La Fontaine à écrire pour lui la pastorale de *Daphné*, il ne voulut point la mettre en pratique, et lui déclara *qu'elle ne valait pas le diable*. Peut-être l'illustre poëte se serait consolé de sa mésaventure si Lignère, poëte chansonnier de ce temps, n'eût fait sur lui ce couplet:

Ah! que j'aime La Fontaine
D'avoir fait un opéra;
On verra finir ma peine
Aussitôt qu'on le jouera.
Par l'avis d'un fin critique
Je vais me mettre en boutique
Pour y vendre des sifflets;
Je serai riche à jamais!!

Désespéré d'être ainsi bafoué, La Fontaine se vengea par une épigramme qu'on ne trouve pas dans toutes les éditions de ses œuvres, et qui commence ainsi:

Le Florentin
Montre à la fin
Ce qu'il sait faire.
. . . . . .

Il écrivit plaisamment à madame de Bouillon: « Je me suis laissé *enquinauder*. » Boileau avait eu sans doute aussi quelque grave sujet de plainte contre ce musicien lorsqu'il écrivit ces vers de son épître à Seignelay, où il le désigne avec tant d'amertume:

En vain par sa grimace un bouffon odieux
A table nous fait rire et divertit nos yeux.
Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre;
Prenez-le tête-à-tête, ôtez lui son théâtre,
Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux;
Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

De tous ceux qui eurent à se plaindre de Lully aucun n'a montré plus d'animosité dans sa vengeance que Sénecé, valet de chambre de la reine Marie-Thérèse, femme de Louis XIV. Ce poëte courtisan avait été chargé de la composition de plusieurs divertissements et de morceaux de circonstance que Lully avait mis en musique. Comme beaucoup d'autres, il fut victime de sa fourberie. Sa position à la cour lui avait fait voir les ressorts secrets mis en usage par le musicien pour accroître sa fortune et pour obtenir des honneurs; mais la crainte que lui inspiraient son crédit et sa méchanceté lui avait fait garder le silence tant que Lully avait vécu. Rendu plus hardi par la mort du compositeur et choqué des honneurs qu'on rendait à sa mémoire, il voulut, en rendant hommage aux talents de l'artiste, faire justice de sa personne. Son dessein fut réalisé dans un écrit allégorique intitulé: *Lettre de Clément Marot à M.*** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées* (1). Le portrait qu'il fait de sa personne n'est pas séduisant, mais il paraît avoir été exact. « Sur une espèce de brancard (dit-il) composé grossièrement » de plusieurs branches de laurier, parut, porté par douze » satyres, un petit homme d'assez mauvaise mine et d'un » extérieur fort négligé. De petits yeux bordés de rouge » qu'on voyait à peine et qui avaient peine à voir (2), bril- » laient d'un feu sombre qui marquait tout ensemble » beaucoup d'esprit et beaucoup de malice; un caractère de » plaisanterie était répandu sur son visage, et certain air » d'inquiétude régnait dans toute sa personne. » Sénecé fait ensuite un tableau sévère des vices de Lully, et le représente comme un homme de mœurs infâmes (3), d'une âme noire et d'une avarice sordide.

Ce célèbre musicien avait épousé Madeleine Lambert, fille unique de ce Lambert dont parle Boileau dans sa troisième satire. Celui-ci avait donné une dot de 20,000 livres à sa fille; le mariage se fit à la paroisse Saint-Eustache, le 24 juillet 1662. Jamais union ne fut mieux assortie; car si Lully était habile à se procurer des richesses, sa femme savait les faire fructifier par l'ordre et l'économie qui régnaient dans sa maison. Lully ne s'était réservé pour ses menus plaisirs que le prix de la vente de ses ouvrages, qui s'élevait annuellement à 7 ou 8,000 francs. Outre le produit de l'Opéra et le revenu de ses emplois à la cour, il jouissait de 7,000 livres de rente sur les aides et gabelles, qu'il tenait de la munificence du roi; de plus, il avait fait bâtir la maison qui existe encore au coin des rues Neuve-des-Petits-Champs et Sainte-Anne, sur laquelle on voit des attributs de musique; une maison rue des Moulins, appelée alors *rue Royale*, et deux autres rue de la Ville-l'Evêque (4).

---

(1) La première édition de cette lettre parut à Cologne, in-12, en 1688. Il en a été fait une réimpression à Lyon en 1825, in-8° de 59 pages.

(2) Lully avait en effet la vue fort basse.

(3) L'accusation qui concerne ses mœurs a été reproduite à l'occasion du somptueux tombeau qu'on lui avait élevé dans l'église des Petits-Pères. Ce tombeau fut gravé, et parmi les vers assez mauvais qu'on avait placés au bas de l'estampe, on lisait ceux-ci:

Pourquoi, par un faste nouveau,
Nous rappeler la scandaleuse histoire
D'un libertin indigne de mémoire,
Peut-être même indigne du tombeau?
Venez, ô mort! faites descendre
Sur ce buste honteux votre fatal rideau,
Et ne montrez que le flambeau
Qui devrait pour jamais l'avoir reduit en cendres.

(4) Par inventaire des biens de Lully, fait après sa mort, le 3 avril 1687 et jours suivants, son argenterie est estimée 16,707 l.; ses joyaux et pierreries, 13,000 l.; ses deniers comptants, 250,000 l.; le mobilier de l'Opéra, 11,000 l.; et la salle, 80,000 l. Par acte du 18 avril 1685, il avait loué sa maison de la rue Royale 1,600 l. par an, et la partie de la maison de la rue Neuve des Petits-Champs que sa famille n'occupait pas, 3,000 livres. Sa charge de secrétaire du roi fut vendue par sa veuve, le 3 avril 1687, moyennant le prix de 71,000 l. Le Cerf de La Vieuville de Fresnense, contemporain de Lully, a dit dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (2e partie, p. 197), que ce musicien avait laissé dans ses coffres *six cent trente mille livres en or*. Tous les

De son mariage il eut six enfants, c'est-à-dire trois filles et trois garçons (1). Deux de ses fils ont suivi la même carrière que lui, mais avec moins de gloire.

Parmi les productions du génie de ce musicien célèbre, on trouve une multitude de symphonies, de trios et d'airs de violon, de morceaux de circonstance, de divertissement et de danse. Une de ses premières compositions de cette espèce fut la suite d'airs de danse qu'il écrivit pour ajouter à la partition du *Xercès* de Cavalli, pour une représentation qui en fut donnée à la cour. Bien que cet ouvrage n'eut pas alors de succès, Lully en comprit le mérite, et Cavalli devint un de ses modèles. On lui doit aussi plusieurs grandes compositions pour l'église, entre autres un *Te Deum*, un *Exaudiat*, le psaume *Plaudite gentes*, le *Veni creator*, un *Jubilate*, un *Miserere*, un *De profundis*, et un *Libera*. Il ne réussissait pas moins bien dans ce genre qu'au théâtre, et n'y produisait pas moins d'effet. Madame de Sévigné en partant de la pompe funèbre du chancelier Séguier (lettre du 6 mai 1672), s'exprime ainsi sur la musique de Lully : « Pour la musique, c'est une chose qu'on ne » peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de » toute la musique du roi ; ce beau *Miserere* y était encore » augmenté ; il y eut un *Libera* où tous les yeux étaient pleins » de larmes : je ne crois pas qu'il y ait une autre musique » dans le ciel. » Perne possédait en manuscrit une messe à quatre voix sans accompagnement, de Lully ; elle est aujourd'hui dans ma bibliothèque. C'est un ouvrage de peu de valeur.

Les titres des ballets, divertissements et comédies pour lesquels Lully a écrit de la musique et qu'on a retenus sont les suivants : 1° *Alcidionc*, à Saint-Germain ; 2° airs de ballets de *Xercès*, opéra italien de Cavalli, représenté dans la grande galerie du Louvre, le 22 novembre 1660 ; 3° le ballet de *la Raillerie ;* 4° celui de l'IMPATIENCE ; 5° *l'Impatience*, idem ; 6° *Hercule amoureux*, id. ; 7° *les Sept Planètes*, id. ; 8° *l'Amour malade*, comédie ; 9° *la Noce au village*, ballet ; 10° le *ballet des Arts* ; 11° *les Amours déguisés*, id. ; 12° *la Princesse d'Élide*, comédie ; 13° *Cariselli*, ballet pour Fontainebleau ; 14° *le Mariage forcé*, comédie de Molière ; 15° *la Naissance de Vénus*, divertissement ; 16° le *ballet des Gardes ;* 17° le *ballet de Crequy ;* 18° le *ballet des Muses ;* 19° *la Fête de Versailles*, avec Molière ; 20° le *ballet de Flore ;* 21° *l'Amour médecin*, comédie de Molière ; 22° *Monsieur de Pourceaugnac*, id. ; 23° le *ballet de Chambord*, ou le *Bourgeois gentilhomme*, id. ; 24° le *ballet des Nations*, suite du *Bourgeois gentilhomme* ; 25° *les Jeux pythiens*, ballet ; 26° Airs de danse pour *Psyché*, tragédie-ballet, 27° *Entr'actes d'OEdipe*, tragédie de Corneille, pour une représentation donnée à Versailles en 1659.

Lully doit sa gloire la plus solide à ses opéras. Le premier, intitulé : *les Fêtes de l'amour et de Bacchus*, fut représenté en 1672 ; ce n'était qu'une sorte de pastiche composé de fragments de divers morceaux écrits précédemment par lui pour des comédies ou des ballets ; mais dans l'année suivante parut *Cadmus*, tragédie-lyrique en cinq actes, poésie de Quinault, où le génie véritablement dramatique du compositeur s'éleva tout-à-coup à une grande hauteur. Alors sans interruption se succédèrent *Alceste*, tragédie-lyrique en cinq actes, 1674 ; *Thésée*, id., 1675 ; *le Carnaval*, mascarade et entrées ; *Atys*, tragédie-lyrique en cinq actes, 1676 ; *Isis*, id., 1677 ; *Psyché*, id., 1678 ; *Bellérophon*, id., 1679 ; *Proserpine*, id., 1680 ; *le Triomphe de l'Amour*, ballet en vingt entrées, 1681 ; *Persée*, tragédie-lyrique en cinq actes, 1682 ; *Phaëton*, id., 1683 ; *Amadis*, id., 1684 ; *Roland*, id. 1685 ; l'*Idylle de la Paix* et l'*Eglogue de Versailles*, divertissement, 1685 ; *le Temple de la Paix*, ballet en six entrées 1685 ; *Armide*, tragédie-lyrique en cinq actes, 1686 ; *Atys et Galathée*, pastorale héroïque en trois actes, 1687. On a aussi attribué à Lully le premier acte d'*Achille et Polixène*, opéra de Colasse, joué en 1677 ; il paraît certain qu'il en avait écrit quelques morceaux, mais on s'est trompé lorsqu'on a dit que c'était cet ouvrage que son confesseur lui fit brûler.

Si l'on compare le style de Lully à celui des grands musiciens italiens de son temps, on n'y trouvera d'abord rien qui lui appartienne en propre. Les chœurs et le système d'instrumentation rappellent la manière de Carissimi ; les airs ne sont évidemment que des copies de ceux de Cavalli ; mais le sentiment dramatique qui anime tout cela et qui a longtemps soutenu le succès de ses ouvrages, avait sa source dans l'âme du Florentin. C'est dans ce sentiment que Lully puisa cette propriété, cette force d'expression que les hommes exempts de préjugés de temps et d'école estimeront toujours. C'est ce même sentiment qui, malgré le défaut de variété dans les formes, a fait vivre pendant un siècle ses ouvrages, premiers essais de l'art en France. Trente ans après la représentation des premiers opéras de Lully, leur mérite fut attaqué dans un *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1) ; mais l'auteur de cette brochure trouva peu de sympathie parmi ses lecteurs. Cinquante ans après, c'est-à-dire lorsque quatre-vingts années de succès non partagés eurent fatigué l'attention de plusieurs générations pour ces mêmes ouvrages, la renommée de Lully fut mise à une plus rude épreuve par l'arrivée à Paris d'une troupe italienne qui lit entendre quelques compositions de Pergolèse et de Marcello de Capoue, bien supérieures aux siennes par l'élégance des formes, les grâces et la variété de la mélodie, mais peut-être moins puissamment dramatiques. Tous les beaux esprits, les hommes dont la parole avait le plus d'autorité, se déclarèrent en faveur de cette musique, si nouvelle à des oreilles françaises, et se persuadèrent que les *psalmodies de Lully*, comme ils les appelaient ne soutiendraient pas le parallèle. Des multitudes de brochures, à la tête desquelles il faut placer la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française, furent publiées à cette occasion ; cependant, malgré le crédit littéraire de ses adversaires, le vieux Lully sortit encore vainqueur de cette lutte.

N'oublions pas enfin que le génie de Rameau même fut impuissant à bannir de la scène les œuvres de son prédécesseur, et qu'après un siècle il ne fallut pas moins que les sublimes inspirations de Gluck pour en finir avec cette longue existence. La dernière représentation d'un opéra de Lully (*Thésée*) fut donnée en 1778 ; il y avait cent trois ans

---

biographes ont répété le même fait, et moi-même je crois avoir dit cela quelque part ; mais Beffara, qui m'a fourni les renseignements que je viens de donner, les a vérifiés sur des actes authentiques.

(1) Ces enfants furent : 1° Catherine-Madeleine de Lully, baptisée à l'église Saint-Eustache, le 1er mai 1663 ; 2° Louis de Lully ; 3° Jean Baptiste de Lully, né au mois d'août 1665, à qui Louis XIV donna l'abbaye de Saint-Hilaire, près de Narbonne, et qui mourut à Saint-Cloud le 9 juin 1701 ; 4° Gabrielle-Hilaire de Lully, née au mois d'octobre 1666, qui épousa Jacques Dumoulin, et dont une fille fut mariée au marquis de Combreux, et dont les descendants sont le marquis et le comte de Dampierre, ainsi que la veuve du général marquis Dessole, qui fut pair de France et ministre de la guerre ; 5° Jean-Louis de Lully ; 6° Marie-Louise de Lully, baptisée à l'église de Saint-Roch, le 19 septembre 1668. A l'égard de *Chrétien Lully* dont parlent Gerbert, Choron et Fayolle, il n'a point existé.

(1) Par l'abbé Raguenet. Paris, 1702, in-12.

que le même ouvrage avait paru pour la première fois. On joua dans la même année *Armide*, *Iphigénie*, *Orphée*, de Gluck, *Roland*, de Piccini et les meilleurs opéras italiens de ce dernier, d'Anfossi et de Paësiellò. Tel fut le cortége imposant dont on environna les obsèques artistiques du surintendant de la musique de Louis XIV. Que les musiciens de nos jours, dont le dédain accueille d'un sourire de pitié le nom de ce vieux maître, n'oublient pas qu'il y a quelque chose de réel dans des œuvres qui jouissent d'une si longue vie et qui font palpiter les cœurs de plusieurs générations chez une nation sensible et polie. Sans doute il y a trop d'uniformité dans le style de Lully; trop souvent il a fait usage des mêmes rhythmes; les mêmes finales s'y reproduisent trop fréquemment dans les phrases mélodiques, et son instrumentation manque d'effet; mais puisque ces défauts mêmes n'ont pu nuire à ses succès, il faut bien avouer que chez lui les qualités de l'expression ont dû être puissantes pour en triompher. D'ailleurs on ne peut arriver à apprécier avec justesse le mérite d'un artiste qu'en se plaçant au point de vue des circonstances où il s'est trouvé et en examinant l'influence qu'il a exercée sur ce qui l'entourait; or, c'est dans un pareil examen que la valeur de Lully se manifeste tout entière. Tout était nul en France autour de lui; c'est lui qui anime tout, qui devient le modèle sur qui l'on se formule et qui donne à l'art une existence qu'il n'avait pas.

Plusieurs éditions de chacun des opéras de Lully, en grande partition, ont été imprimées et gravées. Voici l'indication de celles que je connais : 1° *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, pastorales, première édition imprimée, Paris, 1679; deuxième *idem*, *ibid*, 1717; 2° *Cadmus*, tragédie lyrique, première édition imprimée, Paris, 1679; deuxième *idem*, *ibid.*, 1719; 3° *Alceste*, première édition imprimée, Paris, 1678; deuxième *idem*, partition gravée, Paris, 1708; 4° *Thésée* première édition imprimée, Paris 1678, deuxième *idem*, gravée, Paris, 1714; 5° *le Carnaval*, *mascarade*, partition imprimée, Paris, 1720; 6° *Atys*, première édition imprimée, Paris, 1679; deuxième *idem*, partition gravée, Paris, 1709; 7° *Isis*, première édition imprimée, Paris, 1677, deuxième *idem*, *ibid.*, 1719; 8° *Psyché*, partition imprimée, Paris, 1720; 9° *Bellérophon*, première édition imprimée, Paris, 1679; autre gravée, Paris, 1712; 10° *Proserpine*, partition imprimée, Paris, 1680; deuxième *idem*, *ibid.*, 1707; 11° *le Triomphe de l'Amour*; ballet, partition imprimée, 1681; 12° *Persée*, première édition imprimée, Paris, 1682; deuxième *idem*, gravée, Paris, 1710. J'en ai le manuscrit de la main de Colasse et signé par lui; 13° *Phaëton*, première édition imprimée, Paris, 1683; deuxième *idem*, gravée, *ibid.*, 1718; 14° *Amadis*, première édition imprimée, Paris, 1684; deuxième *idem*, gravée, *ibid.*, 1714; 15° *Roland*, première édition, Paris, 1685; deuxième *idem*, gravée, *ibid.*, 1709; 16° *le Temple de la Paix*, ballet, Paris, 1685, imprimé; 17° l'*Idylle de la Paix*, l'*Églogue de Versailles*, partition imprimée, Paris, 1685; 18° *Armide*, première édition imprimée, Paris, 1686, deuxième *idem*, gravée, *ibid.*, 1710; 19° *Atys et Galathée*, partition imprimée, sans date, mais vraisemblablement publiée en 1687. On y trouve le portrait de Lully gravé par Bonard.

FÉTIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

REPRISE DU COMTE ORY.

Une solennité musicale a eu lieu lundi à l'Opéra : il s'agit de la reprise du diamant musical appelé le *comte Ory* et du début de M. Mario dans ce charmant ouvrage. Le *comte Ory* semble avoir été écrit pour ce chanteur, il a la voix flexible et légère qu'il faut pour ce rôle, aussi a-t-il obtenu un complet et légitime succès. L'exécution du délicieux ouvrage de Rossini a laissé peu de chose à désirer : Levasseur a développé sa voix large et puissante comme à son ordinaire dans le rôle du gouverneur, ce qui ne l'empêche point d'y être comique et amusant; Mario s'est montré un comte Ory gai, entreprenant et chanteur fort agréable; madame Stolz dans le page Isolier est charmante; mais c'est surtout mad me Dorus-Gras qui dans le rôle de la comtesse s'est constamment tenue près de la perfection autant qu'il est possible à l'humaine faiblesse d'en approcher et de s'y maintenir. Elle a remplacé l'air de la partition, qui n'était autre que celui de l'*Elisabette*, par un autre air de la *Mathilde Sabran* de Rossini. Cette substitution est des plus heureuses et montre l'incessante préoccupation de madame Dorus-Gras pour plaire aux connaisseurs qui lui savent gré des efforts qu'elle fait chaque jour pour mériter leurs suffrages. Le *gros* public ne sent point encore toute la finesse, toute la conscience, toutes les richesses de ce beau talent de cantatrice; parce qu'il l'a vu se former sous ses yeux, il ne l'apprécie pas à sa juste valeur. Si elle arrivait maintenant d'Italie avec la belle méthode qu'elle a acquise avec tant de persévérance, toute la presse littéraire crierait au miracle. Nous sommes ainsi faits, nous n'aimons point les talents indigènes, surtout en musique. Madame Dorus-Gras nous quitte pour aller en Angleterre passer la saison, et nous ne doutons pas qu'elle n'y soit accueillie avec enthousiasme, car le sentiment vrai du chant a fait plus de progrès dans l'aristocratie anglaise, la haute fashion musicale des trois royaumes unis de la Grande Bretagne, depuis dix ans, que dans la bonne société française. Les concerts de quadrilles et de galops où cette bonne société s'est portée en foule avec la foule l'ont rendue stationnaire en musique. Madame Dorus-Gras fait donc bien d'aller chercher en Angleterre les nombreuses couronnes qu'elle mérite et que nous lui jetterons plus tard.

H.

THÉATRE ROYAL DE L'OPERA-COMIQUE.

LE PANIER FLEURI,

OPÉRA EN 1 ACTE.

Paroles de MM. Leuven et Brunswick; musique de M. Ambroise Thomas.

(*Première représentation.*)

Le *Panier Fleuri* est l'enseigne d'un cabaret tenu par madame veuve Beausoleil, qui, pour achalander la maison, sourit à l'un, dit un mot flatteur à l'autre, serre la main à celui-ci, se laisse embrasser par celui-là; mais en tout bien tout honneur, et pour se faire des clients. Comme la dame Beausoleil est accorte et séduisante, ses clients lui font vivement la cour. Au nombre de ses soupirants les plus tenaces se distinguent MM. Robichon, le greffier du lieutenant de police (l'action se passe sous le règne de Louis XV le Bien-Aimé), et Roland, propriétaire de la maison où demeure la cabaretière. Or, comme l'un, en sa qualité de fonctionnaire

publie, peut lui faire fermer boutique tous les jours, à dix heures, et que l'autre se fait tirer l'oreille pour renouveler son bail, deux choses qui leseraient fort ses intérêts, notre belle veuve fait à ses adorateurs de larges concessions

Dont l'honnêteté souffre et la pudeur gémit,

ainsi que le dit d'une manière si comique la veuve Crispin, dans *le Légataire universel*. Cette coquetterie ne s'exerce que pour un motif excusable, louable, moral même; et qui veut la fin, comme on dit, veut les moyens. Il est temps de vous révéler un grand secret, de vous faire connaître la péripétie imaginée par les auteurs pour faire briller en tout son jour la vertu de madame Angélique Beausoleil. Madame Beausoleil n'est pas plus veuve que vous et moi, lecteur; pas plus veuve que la *Femme à Deux maris* de M. Guilbert, de Pixérécourt; du moins, si elle n'a pas deux époux, elle en possède un vivant, buvant, chantant, hussard, et jaloux par dessus tout cela. Cette jalousie qui avait déjà forcé madame Beausoleil à déposer son bilan, lui donne l'idée, en l'absence de son mari, de prendre la qualification de veuve, et cela sans l'en prévenir, attendu qu'il est occupé à aider le maréchal de Saxe à gagner la bataille de Fontenoy; mais ce mari revient, et n'est pas peu surpris de voir l'enseigne du cabaret conjugal porter le nom de madame veuve Beausoleil. Il se révolte, demande des explications, et bientôt il est satisfait des raisons que lui donne sa prévoyante veuve: il seconde même ses innocentes et morales manœuvres pour obtenir le bail du propriétaire, et la permission du greffier; il fait plus, il parvient, en leur faisant croire qu'il va se battre pour eux, à leur faire acheter son congé.

On voit que ce libretto est d'un comique au gros sel, quoique cependant l'expression ne choque en aucune façon les convenances dramatiques. Certes, le dialogue des personnages pailletés de *Mademoiselle de Belle-Isle* est beaucoup plus leste et plus licencieux que celui du *Panier Fleuri*. La pièce de MM Brunswick et de Leuven est bien quelque peu parente des *Rhémois* de *madame Grégoire*, de *la Marchande de Goujons*, et surtout des *Femmes Vengées*; mais à tout prendre elle est gaie, amusante; elle a bien la couleur de l'ancien opéra réellement comique, et peut fournir une carrière semblable à celle des *Rendez-Vous bourgeois*.

M. Thomas a écrit sur ce libretto une musique vive, légère, bien appropriée au sujet. Quoique sa manière soit plus élégante que comique, plus élevée que populaire, il a descendu heureusement à la hauteur des personnages dont il était l'interprète. Son ouverture est mélodique, mais nous semble avoir un peu trop la couleur militaire. Le triangle et les trombones y jouent aussi un rôle un peu trop important, sinon par la longueur de ce rôle, du moins par l'ambitieuse émission de son que dépensent libéralement les artistes chargés de ce dernier instrument à voix de cerbère.

L'introduction renferme des couplets chantés par la cabaretière qui sont modulés d'une manière distinguée. Nous avons remarqué dans cette introduction, d'ailleurs trop bruyante, une heureuse tentative de mêler le chœur à l'action, et de le faire dialoguer. Il ne manque plus que de trouver des choristes assez intelligents pour faire autre chose que de chanter pendant deux ou trois heures dans une soirée : *Partons, courons, volons*, sans changer de place et en ne levant que le bras droit à la hauteur du menton. Le duo entre madame Beausoleil et son mari le hussard était fort bien coupé par les auteurs des paroles pour le compositeur, aussi ce dernier n'a-t-il pas manqué cette bonne fortune. Madame Beausoleil, pour éprouver la confiance de son mari lui dit qu'un militaire, un financier et un abbé galants viendront en sa présence lui faire la cour; et madame Angélique de contrefaire alors le ton leste du militaire, de prendre l'air hypocrite de l'abbé,

Et la grosse gaieté de l'épaisse opulence.

Si le compositeur a déclamé avec infiniment de naturel et de vérité cette scène de séduction, nous devons dire aussi que l'actrice n'a pas rencontré moins juste. Mlle Prévôt, chargé du rôle de madame Beausoleil, le joue en excellente comédienne, et dit ce duo varié de caractères et d'inflexions comiques de manière à mériter d'unanimes applaudisssements. Les couplets dans lesquels Roland le propriétaire, armé d'un énorme bouquet, vient déclarer son amour à la cabaretière pendant que son mari est là, sont en style rococo, pompadour; ils ont bien la couleur de l'époque où l'on s'extasiait aux mélodies du *Devin de Vil age*, que le roi Louis XV, au dire de Duclos, ne cessait de chanter avec la voix la plus fausse de son royaume. Au reste, ce chant suranné, placé ainsi au milieu de morceaux qui ont tout le caractère de galops de 1839, est d'un effet tout *anachronistique*. De ce que cela a réussi une fois dans *la Double Échelle*, nous ne conseillons pas à M. Thomas de persister dans une voie étroite d'où semblait ne pouvoir plus sortir ce peintre qui, n'ayant eu qu'une idée en sa vie, la mettait en tableau, en dessin, en aquarelle, etc., etc. M. Thomas n'en est pas à cette indigence d'idées, et le trio entre le hussard et ses deux rivaux, le prouve du reste. Ce morceau est le meilleur de la partition; il est d'un bon style musical et dramatique. La péroraison en est chaude et animée. Nous sommes fâché seulement que les trombones interviennent encore et accompagnent *reimbombante* la voix de Chollet, qui ne peut lutter contre de pareils sons, qui, d'ailleurs, étaient trop bas. Ce trio est un morceau remarquable qui gagnera beaucoup à l'audition des représentations suivantes, et par une exécution plus nuancée, plus fondue. Les couplets chantés par Chollet sur le remplacement du mari sont également fort bien; enfin la pièce est terminée par un quatuor d'une bonne facture aussi, mais que les jeux de scène empêchent d'écouter. Somme toute, cet ouvrage est digne de ceux que le compositeur a déjà donnés à l'Opéra-Comique, et n'a pas fait moins de plaisir. Aucune marque d'improbation n'est venue troubler le succès.

Henri BLANCHARD.

Nouvelles.

*** Madame Garcia, qu'on doit entendre prochainement à l'Opéra-Comique, est femme de M. Manuel Garcia, fils du célèbre chanteur. Cette cantatrice jouit en Italie d'une brillante réputation et y a obtenu de grands succès. En attendant ses débuts, qui exciteront l'attention générale, *les Treize* continuent à attirer la foule à ce théâtre.

*** Le corps de Nourrit est arrivé à Paris et a été déposé à Saint-Roch, où ses obsèques auront lieu le 10 de ce mois.

*** Les obsèques de M. Paër, professeur de composition au Conservatoire de musique, membre de l'Académie des beaux-arts, ont eu lieu lundi à onze heures du matin en l'église Saint Roch. Une compagnie d'infanterie de ligne précédait et entourait le corbillard, que suivait une foule nombreuse d'artistes et amis du défunt, parmi lesquels on remarquait MM. Chérubini, directeur du Conservatoire, Spontini, Plantade, Habeneck, Berlioz, Adam, etc. Les coins du poêle étaient tenus par MM. Berton, Caraffa, Lebas et Meyerbeer, en costume de membre de l'Académie. Après une messe chantée par Duprez, Levasseur, Massol, Wartel et les principaux artistes de l'Opéra, le cortége s'est dirigé vers le cimetière du Père-Lachaise. Plusieurs discours ont été prononcés. M. Caraffa a pris le premier la parole au nom de l'Académie des beaux-arts, puis un autre professeur et un élève récemment couronné au Conservatoire ont payé à la mémoire du défunt un juste tribut d'éloges.

M. Paer n'était âgé que de soixante-deux ans; il a succombé à la suite d'une longue maladie dans les articulations dont il était atteint depuis deux ans environ. Il laisse un fils capitaine d'infanterie au service de France et trois petits-enfants.

*** La mort de M. Paer laisse un fauteuil vacant à l'Institut. Les candidats qui se présentent pour l'occuper sont MM. Adam, Berlioz et Onslow.

*** M. Villoteau est mort à Tours, le 27 avril dernier, dans sa quatre vingtième année. Membre de l'Institut d'Égypte, il a été l'un des collaborateurs les plus actifs du grand ouvrage qui nous est resté comme le plus beau trophée de notre conquête, et qui décore d'un éclat tout particulier les victoires, les revers et tous les prestiges de notre épisode d'Orient. C'est ce savant qui a rédigé dans ce vaste ouvrage toute la partie musicale, et donné sur la musique des Arabes les notions les plus exactes et les plus curieux renseignements.

*** Nous avons encore à enregistrer deux nouvelles pertes pour l'art musical : Joseph-Marie Festa, compositeur du théâtre Saint-Charles, à Naples, et Théodore de Gallerstein, compositeur de musique des ballets de la cour de Naples, sont morts dans cette ville, le premier le 16, le second le 18 du mois d'avril.

*** Notre collaborateur M. Berlioz vient de recevoir la décoration de la Légion-d'Honneur. Cette distinction était due depuis long-temps à l'auteur de la messe de *Requiem*, des symphonies si remarquables et de *Benvenuto Cellini*.

*** M. Auber, le gracieux compositeur, a été reçu membre de l'Association de Sainte-Cécile à Rome. C'est une des plus belles institutions musicales de l'Europe, et il y a grand honneur à y être admis. La même faveur a été accordée à M. Berton.

*** Notre collaborateur M. G. Kastner vient de terminer un nouvel ouvrage intitulé: *Théorie abrégée du contre-point et de la fugue*, que l'Institut de France a reçu et adopté à l'unanimité et dont nous nous proposons de rendre plus tard un compte détaillé. C'est la seconde fois que M. Kastner obtient les suffrages de l'Institut.

*** M. Rosenhain, l'habile et élégant pianiste, part vendredi pour Londres, où il compte passer quelque temps.

*** On entendra vendredi, au concert Musard, l'*Harmoniphon*, inventé par M. Paris, de Dijon. Cet instrument, qui se joue avec un petit clavier, est destiné à remplacer le hautbois dans les orchestres de province. La qualité de son en est très bonne, la forme commode, le jeu facile, ce qui assure à cette utile invention un succès complet.

*** La saison des concerts sera close, cette année, par une bonne action à laquelle un grand nombre d'artistes et d'amis de l'art voudront s'associer. Un jeune pianiste de talent, retenu au lit depuis huit mois par une cruelle maladie, a réclamé de la sympathie et de l'amitié de quelques artistes qu'ils voulussent bien se réunir pour donner un concert à son bénéfice. Ce concert aura lieu dimanche à deux heures dans les salons de M. Petzold. On y entendra MM. Urban, Trubert, Boulanger, Lanza, Lefébure-Weli et d'autres artistes de mérite.

*** *Institut musical.* — L'habile chef d'orchestre des bals de l'Opéra, M. Julien, va reparaître sur une scène aussi vaste et à la tête d'un orchestre aussi puissant. C'est dans l'ancien et vaste local du *Casino Paganini*, nouvellement et richement décoré par Ciceri, que seront établis des concerts publics pour le succès desquels on paraît ne rien vouloir épargner. Les jeux, la danse, des cours publics, les fêtes de nuit, en un mot les plaisirs les plus variés, sont promis par le programme de ce nouvel établissement.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Marseille*, 20 *avril.* — Grand Théâtre. — Jamais clôture théâtrale pareille à celle dont nous avons été témoin cette année! La salle regorgeait de spectateurs, et pas le plus léger trouble, pas le moindre scandale ne se sont glissés dans cette représentation d'adieu qui offrait l'aspect d'une véritable fête de famille, et je vous demande, pouvait-on clore l'année avec plus de bonheur que par *les Huguenots* qui, malgré quelques défectuosités dans les chœurs, et quelque peu de faiblesse dans l'orchestre, n'avaient jamais été reproduits sur notre scène avec autant d'expression et de chaleur. Les fleurs qui s'effeuillaient en tombant sur le théâtre, offraient un délicieux coup d'œil qui ajoutait encore à l'effet; c'était une chose ravissante de voir Valentine et Raoul passer sur un plancher de roses pour aller à la mort. — Madame Prévôt-Colon et Damoreau, qui remplissaient les principaux rôles, ont reçu les honneurs de l'ovation à la fin du quatrième acte. L'enthousiasme était à son comble! Et maintenant, voilà que chacun se disperse. Adieu donc, mesdames Hébert et Pagès auxquelles les couronnes n'ont pas fait défaut, à l'une dans son grand air : *O beau pays de la Touraine*, etc., à l'autre dans son délicieux pas bohémien. Jouany a été revu avec plaisir dans le rôle de *Marcel*. — Mardi ou mercredi les débuts de la troupe italienne.—La santé de Paganini paraît s'être un peu améliorée. Il a pu entendre la messe de Beethoven qu'on a exécutée à la cathédrale pour la fête du roi.

*** *Montpellier.* — Mademoiselle Mazel a donné un concert dans cette ville. Les amateurs les plus distingués et l'élite des artistes assistaient à cette réunion musicale. Ils ont rendu hommage à son triple talent de cantatrice, de pianiste très habile, et de compositeur gracieux et élégant.

*** *Lille*, 2 *mai.*—Mme Duchampy, dans *les Huguenots*, a obtenu tous les témoignages d'estime que mérite son beau talent. Elle a été rappelée et couverte d'une nuée de fleurs. Notre premier ténor, Gauthier, qui jouait Raoul, a été aussi fort applaudi au quatrième acte. Cet artiste a fait de remarquables progrès depuis qu'il est à Lille. Il est très jeune; il a devant lui un avenir large. En travaillant sa belle voix, en se pénétrant bien de la partie dramatique de ses rôles, il méritera toujours l'affection du public.

*** *Saint-Étienne.* — « Voulez-vous entendre le rossignol chanter? priez M. Doujon. Il en a un d'emprisonné dans un tube d'environ deux pieds de longueur sur un pouce de diamètre. » Ainsi s'exprime sur le compte d'un artiste lyonnais *le Mercure ségusien*, *journal de Saint-Étienne.* Ce jargon emphatique est employé par la plupart des feuilletonistes de province, ce qui les dispense apparemment de parler sérieusement d'un art qu'ils ne connaissent pas. Ces Aristarques provinciaux sont un vrai fléau pour l'art musical, et nous ne négligerons aucune occasion de les stigmatiser comme ils le méritent. C'est à propos d'un concert donné à Saint-Étienne que tous les journaux de cette localité semblent s'être entendu d'avance pour rédiger d'une manière si ridicule leurs pompeux éloges. Madame Servajean, par exemple, a chanté le bel air: *Grâce!* de Meyerbeer. Là-dessus *l'Indicateur de Saint-Étienne* assure que la beauté de ce morceau n'est pas ce qui en fait le charme, mais que le talent de la cantatrice le fait valoir, et il ajoute: quand dans sa défaite la pudeur luttait encore sous l'empire de l'amour, et que de sa voix mourante elle demandait grâce, tous les cœurs se brisaient et d'abondantes larmes ruisselaient sur tous les visages. Plus loin, en parlant de M. Aldey, le feuilletoniste s'écrie: « Est-ce ma faute à moi si mon imagination en délire voyait se jouer sur votre front, couronné d'une auréole d'ébène, l'étoile brillante de Paganini! » Tout ce pathos s'imprime, se lit peut-être, et les artistes qu'il concerne le prennent comme argent comptant.

*** *Rouen.* — M. Wermelen qui a débuté avec succès sur le théâtre de Nantes dans le rôle de Raoul des *Huguenots*, vient d'être engagé pour notre théâtre. Ce jeune artiste, excellent musicien et doué d'une belle voix, est un des bons élèves de l'école Choron, dont tant de chanteurs habiles sont sortis. Aujourd'hui les théâtres de province ne sont plus guère alimentés et soutenus que par les élèves de cette utile institution, dont la discontinuation est un malheur irréparable pour l'avenir de l'art en France.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Lisbonne.* — *Robert-le-Diable* a obtenu sur le théâtre de Saint-Charles un immense succès. Maggiorotti dans le rôle de Bertram et la cantatrice Ferlotti dans celui d'Alice ont surtout mérité et reçu de nombreux applaudissements.

*** *Naples.* — On vient de représenter un nouvel opéra intitulé *Albergati.* La musique est d'un tout jeune compositeur, M. Puzzone, qui n'a pas plus de dix-huit ans. C'est un élève de Donizetti. Le célèbre maestro ayant découvert en lui les dispositions les plus heureuses, il s'était plu à les diriger et à les cultiver avec une attention toute particulière. Ce premier ouvrage, qui a réussi au-delà de toute espérance, révèle, d'après les journaux napolitains, un talent extraordinaire.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 50.

6e Année. Jeudi 16 Mai 1839. N° 20.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. *Littérature de la musique :* De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, par Fétis. — Les théâtres de Munich. — Débuts de mademoiselle Pauline Garcia à l'Opéra-Italien de Londres. — Souscription pour le monument de Beethoven. — Nouvelles. — Annonces.

LITTÉRATURE DE LA MUSIQUE.

De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, concernant la musique, l'harmonie et la composition.

(Premier article.)

MANUEL DE MUSIQUE DE MM. CHORON ET A. DE LA FAGE.

La nécessité d'un examen solide et détaillé de toutes les questions qui composent l'ensemble de la théorie de la musique, multiplie les ouvrages spéciaux sur les diverses parties de cette théorie; mais d'autre part, les esprits éclairés éprouvent de temps en temps le besoin de résumer l'état des nouvelles lumières acquises, et de saisir d'un coup d'œil l'ensemble du système des connaissances musicales. De là ces sortes d'encyclopédies de la musique par ordre de matières qui, depuis trois siècles, se sont succédé à des intervalles plus ou moins rapprochés.

Je me garderai bien de suivre pour la classification des ouvrages de ce genre l'exemple de Forkel et de ses imitateurs qui y font entrer le livre de Glaréan, dont l'objet principal est la démonstration d'une tonalité en douze tons différents; ou celui de Nicolas Vicentino, qui n'est qu'un système particulier de l'application des genres de la musique des Grecs à la tonalité harmonique moderne; encore moins le *Templum musices* de Robert Flud, maigre résumé d'une suite de propositions fausses, ou les *Harmoniæ mundi* de Kepler, rêve d'un grand homme en faveur du système plus séduisant que solide, de l'analogie des lois de la musique avec celles de l'univers.

Cerone, Mersenne, Kircher sont parmi les écrivains anciens ceux qui ont droit d'être cités comme auteurs de véritables encyclopédies raisonnées de la musique. Tous trois, avec des vues différentes, ont bien rempli le cadre qu'ils s'étaient tracé : si les deux derniers ne possèdent pas comme leur prédécesseur l'avantage d'une plume exercée dans la pratique de l'art, ils ont de plus que lui l'universalité de connaissances et des apperçus pleins d'originalité.

Dans des temps plus rapprochés de nous, l'Italie a vu naître de véritables encyclopédies de musique par ordre logique, dans les *Elementi teorico-pratici*, de Goleozzi, et dans la *Scuola di musica*, de Gervasoni. Le premier de ces ouvrages n'est pas dépourvu de mérite : l'autre ne vaut pas l'honneur qu'on lui a fait depuis peu d'en traduire une bonne partie pour une compilation française.

En France, où la littérature et la théorie de la musique furent long-temps négligées ou purement systématiques, Choron fit renaître le goût des encyclopédies musicales en ordre de matière par la publication de sa volumineuse compilation intitulée : *Principes de composition des écoles d'Italie* (Paris, 1808, 3 vol. in-fol.). Qu'il me soit permis de rapporter ici ce que j'ai dit ailleurs de cette publication dont l'attention publique était occupée long-temps avant qu'elle parût et qui ne justifia pas ce qu'on attendait.

« Les exercices de contrepoint pratique et de fugue, com-
» posés par Sala et gravés sur des planches de cuivre aux
» frais du roi de Naples, devaient former la base de ce re-
» cueil (les *Principes de composition*). On croyait alors que
» l'ouvrage de Sala avait été détruit dans l'invasion du
» royaume de Naples par l'armée française, et Choron vou-
» lait le sauver d'un entier oubli. Cette production médiocre
» écrite d'un style lâche, incorrect et peu digne de sa répu-
» tation, ne méritait pas l'honneur qu'on voulait lui faire.
» Quoi qu'il en soit, cet ouvrage reparut dans les *Principes*

» *de composition des écoles d'Italie*, accompagné d'un » traité d'harmonie et de principes de contrepoint simple, » par Choron, d'une nouvelle traduction du *Traité de la* » *fugue*, de Marpurg, de nombreux exemples de contre- » point fugué puisés dans l'*esemplare* du P. Martini, enfin » d'un choix de morceaux de différents genres accompagnés » d'un texte explicatif par l'éditeur, d'un petit traité d'a- » coustique et d'un résumé de l'histoire de l'art. Cette im- » mense collection avait pour défaut principal de ne pas » justifier son titre; l'idée favorite de Choron, pour la fu- » sion des doctrines des écoles diverses, s'y reproduisait avec » tous ses inconvénients. Pour être d'accord avec son pro- » gramme, il aurait dû ne pas produire un nouveau sys- » tème d'harmonie auquel il a renoncé plus tard, et se » borner à donner une traduction du petit traité d'accom- » pagnement de Gasparini ou de celui de Fénaroli; il aurait » fallu y joindre les principes de contrepoint simple qui se » trouvent répandus dans les ouvrages de Zarlino, de Zac- » coni, de Cerretto ou de tout autre didacticien de l'Italie; » Berardi aurait dû fournir des documents pour les contre- » points conditionnels, Sabbatini tout ce qui concerne la » fugue, et ainsi du reste; mais admirateur sincère de l'ex- » cellente tradition pratique des Italiens, Choron avait l'es- » prit trop lumineux pour ne pas apercevoir les défauts de » leur méthode d'exposition, et la puérile prolixité de la » plupart de leurs écrivains. Il voulut éviter ce que leurs » ouvrages ont de défectueux en leur empruntant ce qu'ils » ont de bon; mais il ne vit pas qu'en s'éloignant d'un » écueil, il allait se heurter contre un autre beaucoup plus » dangereux : celui des incompatibilités de système dans les » éléments qu'il assemblait. Certes Marpurg est bien plus » méthodique dans son traité de la fugue qu'aucun écrivain » d'Italie; mais tous ses exemples, pris dans des composi- » tions instrumentales assez correctement écrites, mais sur- » chargées de dures modulations, étaient de nature à faire » grincer les dents de tout musicien italien, à l'époque où » Choron fit sa publication. »

Entachés de ces défauts, les *Principes de composition des écoles d'Italie* ne pouvaient avoir une longue existence; ce livre est en effet tombé dans un profond oubli, après avoir eu à son apparition le débit le plus considérable qu'un traité didactique de musique ait jamais obtenu.

Depuis 1810, et surtout dans ces derniers temps, quelques ouvrages complets concernant l'art et la science de la musique ont été publiés en Allemagne et à Paris; les plus importants, soit par leur doctrine, soit à cause de leur étendue, ont pour auteur MM. Godefroi Weber, André, d'Offenbach, Marx et Choron, dont les travaux posthumes ont été complétés par M. de La Fage. C'est du *Manuel* publié par ce dernier que je crois devoir m'occuper d'abord, parce qu'étant écrit en français, il est destiné à trouver parmi nous un plus grand nombre de lecteurs que les livres de MM. Marx, André et Weber. J'examinerai ensuite les théories générales de musique de ces écrivains.

Vingt ans après la publication de ses *Principes de composition*, Choron, que rien n'a pu guérir de sa pensée d'éclectisme entre des écoles inconciliables, fut prié par l'éditeur d'une sorte d'encyclopédie populaire connue sous le nom de *Manuel*, de se charger de la rédaction de la partie de la musique. La minime rétribution qui lui était offerte pour son travail ne fut point le motif qui lui fit accepter les propositions qu'on lui faisait; il comprit seulement qu'il s'agissait d'ajouter un effort à tous ceux qu'il avait déjà faits pour l'amélioration de l'éducation musicale en France, et il mit la main à l'œuvre.

Dès le premier abord, le *Manuel de musique vocale et instrumentale* lui parut devoir être à lui seul une véritable encyclopédie de musique, dans laquelle il ferait entrer les ouvrages qui lui semblaient être d'une intelligence facile. Aux défauts inévitables d'une semblable réunion, défauts essentiels et qui doivent ruiner par sa base l'édifice d'une telle compilation, il eut le malheur d'ajouter ceux qui devaient être la suite du mauvais choix de ses éléments. Ainsi, pour la grammaire de la musique, le chant et la connaissance pratique des instruments, Choron eut la fâcheuse idée de traduire la première partie de la *Scuola di musica*, de Gervasoni, ouvrage de la valeur la plus médiocre. Et remarquez la bizarrerie! choqué lui-même des imperfections de ce livre, son esprit éminemment philosophique lui a fait employer la plus grande partie du volume qui contient cette section de son *Manuel*, à réfuter les mauvaises définitions et les principes vagues ou faux de l'originale! A chaque instant, je lis dans les notes : *Cette définition est tout-à-fait inexacte; notre auteur adopte une mauvaise classification; l'auteur prend le son pour synonyme de ton, ce qui est vicieux; ces assertions sont très vagues; cette proposition est erronée*, etc. Que peut-on attendre d'un livre que son traducteur même déconsidère ainsi et à juste titre? Pour ce qui concerne les instruments c'est encore pis, et l'on peut affirmer que toute cette partie est de nulle valeur.

Pour faire suite à ce fatras, Choron avait fait traduire de l'allemand ce qui concerne la construction de la mélodie, dans la deuxième partie de l'*Essai d'une introduction à l'étude de la composition*, par Koch, et le *Manuel d'harmonie et de composition*, par Marpurg. Ces deux ouvrages, basés sur des systèmes différents, ne pouvant marcher à la suite l'un de l'autre, puisque Choron s'était décidé à prendre pour guide Marpurg dans l'harmonie, le traité de la composition du chant par le même auteur aurait dû prendre la place de celui de Koch. Au surplus, la disparate est si choquante entre ces deux auteurs et les niaiseries de Gervasoni, que j'ai peine à me persuader que Choron a voulu faire un tel amalgame.

Il mourut avant que la première partie de sa compilation eût vu le jour; la continuation du travail fut confiée à M. Adrien de La Fage, qui paraît avoir suivi, au moins dans sa plus grande partie, le plan tracé par son prédécesseur. Des fragments pris dans Azopardi et Riepel pour enseigner à placer la basse sous le chant; des principes de contre-point simple et double tirés des livres de Marpurg, et le traité de la fugue de ce dernier déjà placé dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*, avec les mauvais exercices de Sala, le traité insuffisant des voix et des instruments de Francœur; des considérations sur les styles extraites de divers auteurs; les notions d'acoustique déjà publiées dans l'ancienne compilation des *Principes de composition;* les rêveries de Chabanon sur la métaphysique de la musique, présentées comme empreintes de goût, de raison et de profondeur; enfin le résumé historique placé en tête du dictionnaire des musiciens, et une bibliographie de la musique extraite en partie du livre de Lichtenthal; tels sont les éléments hétérogènes dont ce compose ce *Manuel*, qui n'a pas moins de six volumes de texte avec trois gros volumes de planches.

Il est inutile que j'insiste pour démontrer que, dans un ouvrage conçu de cette manière, il ne peut être question d'un corps de doctrine, et que les contradictions de tout genre y fourmillent; mais ce que je dois dire, c'est que de pareils livres sont de véritables calamités pour la science, car la reprenant au point où elle était au milieu du XVIIIe siècle pour les parties les plus importantes, les auteurs de cette compilation lui font faire un immense pas rétrograde. Que dirait-on aujourd'hui d'un homme qui ferait réimprimer comme un manuel des sciences naturelles la physique de Muschenbroeck et la chimie de Lemery? Or, c'est pré-

cisément ce qu'on fait pour l'harmonie, la technie du contre-point, la philosophie générale et l'histoire de l'art, Choron et son continuateur.

Et d'abord remarquons que le premier auteur du *Manuel* a flotté incertain sur le système de l'harmonie pendant toute sa vie, parce qu'il a voulu y trouver autre chose que ce qui y est véritablement. D'abord initié à cette science par le chevalier de Liron, auteur d'un système dont j'ai démontré ailleurs les vices radicaux, il était passé ensuite sous la direction de l'abbé Roze, qui n'a jamais eu sur l'harmonie que des idées d'une théorie vague, et qui n'avait dans la pratique qu'une manière d'écrire assez incorrecte; puis il s'était livré à la lecture des livres de Rameau, et son esprit philosophique s'était pris de passion pour les classifications d'accords de ce fondateur du premier système rationnel d'harmonie, qu'il dédaigna peut-être trop plus tard; puis vinrent les leçons de Bonesi qui le ramenèrent vers les traditions empiriques de l'école italienne; enfin le manuel d'harmonie et de composition de Marpurg le fit rentrer dans la théorie modifiée de la basse fondamentale. Après avoir ainsi flotté d'incertitude en incertitude à l'égard de la base de ses connaissances en harmonie, il voulut résumer celles qu'il avait acquises, et il se mit à écrire ses *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, dont le titre est en contradiction manifeste avec le contenu; car la théorie qui y est exposée n'est ni celle de Gaspariani ni celle de Fenaroli, encore moins celle de Sabbattini. Les leçons pratiques seules de cet ouvrage sont réellement conformes aux traditions de cette école. Fiocchi, plus habile dans cette pratique que Choron, s'était chargé de les choisir ou de les écrire. Conformément aux principes de Rameau, Choron avait formé sa génération d'accords par des additions successives de tierces en tierces, d'un certain nombre de dissonances de septième, de neuvième et de onzième à des accords parfaits majeurs, mineurs ou diminués; puis il avait fait une division particulière des accords dissonants artificiels par altération, transition et prolongation, ne remarquant pas qu'il donnait ainsi une origine contradictoire à plusieurs de ces accords.

La lecture du Traité d'harmonie de Catel vint ensuite changer les idées de Choron à l'égard de la génération des accords, et dans le traité d'harmonie qu'il plaça au premier volume de ses *Principes de composition des écoles d'Italie*, il abandonna complétement la considération de la basse fondamentale. Cependant, après avoir suivi en partie la classification du traité d'harmonie du Conservatoire, le penchant qu'il eut toujours pour les tableaux synoptiques, le ramena à exposer, dans le sixième chapitre de cette première partie de son ouvrage, une classification des accords de tout genre comme existant par eux-mêmes et abstraction faite de toute considération d'origine par altération, substitution et prolongation. Dans ce traité il accordait de justes éloges à la théorie simple de Catel; mais telle a toujours été la versatilité de ses opinions à l'égard des théories d'harmonie, qu'il a rétracté en partie son jugement favorable sur celle de Catel dans le traité d'harmonie de son nouveau Manuel (deuxième partie, tome I, page 140). Ce nouveau traité est un remaniement complet des idées de Choron sur la génération des accords d'après le Manuel de Marpurg. Là nous voyons arriver toutes les fausses doctrines de ce théoricien allemand; ses accords *quasi-consonants de septième de dominante*, *de septième de sensible*, *de neuvième de dominante*; et partout reparaît le principe de génération par des additions de tierces, principes dont la funeste conséquence est d'isoler tous les accords et de faire disparaître leur formation par les lois de succession et de tonalité.

Est-ce donc là que nous en sommes, et la science a-t-elle fait assez peu de progrès pour qu'il n'y ait qu'incertitude sur l'origine des accords et sur les lois de leur enchaînement? Nous faut-il rétrograder jusqu'à la basse fondamentale modifiée, et parmi tant de rêveries qu'on nous a données comme des théories de l'harmonie, n'y a-t-il rien de réel? A Dieu ne plaise. Après que j'aurai analysé les systèmes de MM. de Weber, André, Marx, et par occasion celui de Reicha, je ferai voir jusqu'à l'évidence que la science positive, c'est-à-dire la science conforme à la nature et à la pratique de l'art, dont elle n'est que le résumé systématique, est complète, achevée, et que sa théorie embrasse non seulement tous les faits de l'art ancien et de l'art moderne, mais qu'elle résout à priori tous les problèmes de l'art futur. Cette science, quatre hommes en ont fait les diverses parties à des époques différentes. En dehors de leurs travaux, il n'y a que des recherches plus ou moins curieuses ou des systèmes plus ou moins faux, dont l'origine se trouve dans la propriété que les sons ont de se grouper en divers ordres symétriques, séduisants par leur régularité, mais sans résultat quant à la pratique de l'art, parce que tous ces systèmes d'aggrégation de sons et toutes ces classifications d'accords ne peuvent jamais offrir que des groupes isolés, sans rapport normal aux lois de la tonalité et de la succession harmonique. Je ferai voir enfin que l'ignorance de la plupart des écrivains sur l'harmonie des travaux qui ont précédé les leurs est la seule cause qui, de nos jours, multiplie dans toute l'Europe les livres inutiles ou dangereux concernant cette science; et je tirerai de tout cela la preuve de la nécessité d'une bonne histoire de l'harmonie, et de l'établissement d'une chaire où cette histoire soit enseignée.

Une conséquence inévitable des systèmes d'harmonie par accords isolés est d'engendrer une multitude de règles de succession; règles arbitraires, incomplètes, insuffisantes ou fausses. Les cas particuliers s'y multiplient à l'infini, et par suite les exceptions sont plus nombreuses que les règles. C'est ce qu'on remarque particulièrement dans le manuel de Marpurg, et conséquemment dans la partie de celui de Choron et de M. La Fage, qui n'en est que la traduction. A la vue de toutes ces règles, à l'étendue de cette grammaire d'harmonie, quel courage d'étudiant ne serait effrayé? Quel est celui qui ne se dira : Ou ces règles sont des lois nécessaires, ou elles sont inutiles; dans le premier cas, l'étude de leur application doit occuper une grande partie de la vie d'un musicien; dans l'autre, elles lui font perdre un temps précieux. La conclusion de ce dilemme fera tomber le livre des mains. Au lieu de cela, la théorie de la formation des accords, basée sur les lois de la tonalité et de la succession, enseigne à la fois l'origine de ces accords harmoniques et les règles immuables de leur emploi. Ces règles, rendues évidentes par la nature même des accords, sont en si petit nombre, étant générales et embrassant tous les cas particuliers, que quelques pages suffisent pour l'exposition de tout le système, et qu'un homme intelligent peut en saisir l'ensemble en peu de jours.

C'est d'ailleurs une bizarrerie bien singulière que de trouver dans un même livre un traité du contre-point, c'est-à-dire de l'art d'écrire, à côté d'un autre traité de cet art basé sur des règles prétendues de succession d'accords; comme si la science du contre-point n'avait pas pour objet d'enseigner à enchaîner les sons deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, etc., suivant les lois de la tonalité; comme si l'harmonie était autre chose que le tableau synoptique des résultats de cette science; comme si, enfin, il pouvait y avoir deux arts d'écrire, deux sciences d'harmonie ayant chacune leurs lois particulières! Voilà pourtant ce qu'on rencontre avec étonnement dans le *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale*. Choron reproche dans cet ouvrage à Catel de n'avoir point donné assez de développement à son

traité d'harmonie. C'est précisément le contraire qui est le vrai; car on trouve dans ce livre beaucoup de choses qui appartiennent à l'art d'écrire, et qui n'auraient dû trouver place que dans un traité de contre-point.

Au second volume de la deuxième partie du Manuel de Choron et de M. de La Fage, nous trouvons tout ce qui est relatif aux contrepoints de diverses espèces, aux imitations, aux canons et à la fugue, c'est-à-dire à toutes les parties de l'art d'écrire. C'est encore Marpurg qui fournit le texte et une grande partie des exemples de cette partie de l'ouvrage. Mais remarquez la singulière inconséquence qui porte Choron à détruire lui-même dans une note l'autorité de l'homme qu'il prend pour guide, et dont il traduit les livres. Au chapitre II, intitulé : *Règles générales de la composition à plusieurs parties*, on lit (p. 25) cette observation sur ces règles prétendues : « Nous ne devons pas négliger de faire remarquer que le procédé de Marpurg » pour la formation des parties est tout à-fait contraire à » l'esprit de contre-point, qui doit se faire par la considération des intervalles et non par celle des accords. » Certes, la critique de Choron est ici pleine de justesse; mais après l'avoir faite, comment se fait-il qu'il n'ait point vu qu'un seul parti lui restait à prendre, celui de brûler sa traduction, et de lui substituer quelque chose de plus conforme à l'objet de l'art et de la science? Comment n'a-t-il point vu que l'édifice élevé par ses mains avec des matériaux de si peu de valeur, tombait en ruines de tous côtés, sous les coups que lui-même lui portait?

La terminologie employée dans cette partie de son ouvrage a d'ailleurs le défaut d'être obscure et de mal exprimer ce qu'elle veut dire. Que signifient ces désignations de *contre-point égal* et de *contre-point inégal*, au lieu de ces indications si simples et si claires de *contre-point de note contre note*, et de *deux notes contre une?* Deux notes contre une ne composent pas un *contre-point inégal*, si les durées sont à deux temps égaux; si les durées sont inégales, elles appartiennent à un autre ordre de faits que celui dont Marpurg a voulu parler. Et remarquez qu'arrivé à la troisième espèce de contre-point, il a été obligé de rentrer dans l'ancien langage, et de l'appeler *contre-point de quatre notes contre une*. Tout cela n'a point de sens.

On pourrait cependant absoudre Marpurg et son traducteur des inconvénients de leur terminologie, s'ils connaissaient bien la valeur des choses dont ils parlent, et s'ils en donnaient des définitions vraies; mais il leur arrive parfois de dire exactement le contraire des vérités consacrées dans les écoles. Ainsi, à l'article *des notes changées*, je trouve dans le Manuel de Marpurg comme dans celui de Choron : *Ce sont les notes étrangères et tombant au frappé et dans la partie forte du temps. Elles ne peuvent avoir lieu ni dans les mouvements lents ni en grandes notes; elles doivent procéder par degrés et non par sauts.* Rien de tout cela n'indique ce que c'est que les notes changées. Ces notes sont substituées aux résolutions naturelles des dissonances de prolongation; il est faux qu'elles soient étrangères à l'harmonie, car elles ne sont précisément admises que lorsqu'elles sont harmoniques; par exemple, comme la tierce qui prend la place de la sixte à une résolution de septième; enfin, il est faux qu'on ne puisse les attaquer par sauts, car l'effet de la note changée est précisément d'éviter la note naturelle par un saut. Les œuvres de Palestrina et d'autres grands maîtres de l'ancienne école italienne sont remplies de cet artifice, dont l'explication se trouve dans les Traités de Zarlino, et d'autres bons écrivains didactiques.

Je ne finirais pas si je voulais relever les erreurs de tout genre qui abondent dans le travail de Marpurg, traduit par Choron. Homme d'érudition, travailleur infatigable, Marpurg mérite notre estime et notre reconnaissance pour les renseignements utiles que nous fournissent ses ouvrages, et pour le mouvement qu'il imprima à la littérature allemande de la musique de son temps; mais médiocrement exercé dans les formes scientifiques de la composition, il a fait, dans ses écrits sur cette science, l'exposé d'une didactique de système, plutôt que l'analyse des vrais principes de l'art d'écrire. Il n'a même pas bien compris la progression des études de cet art; car dans son livre sur la fugue, il a traité de toutes les parties de ce genre de pièces avant le *contre-point double*, ne voyant pas que la fugue ne saurait exister antérieurement à ce contre-point, puisqu'elle repose sur le renversement des parties. Choron avait suivi cette défectueuse classification des études dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie;* mais lorsque j'eus signalé ce vice radical de classification, et rétabli la gradation normale des études dans mon *Traité du contre-point et de la fugue*, il fut éclairé sur ce point; et dans le nouveau Manuel, cette faute a du moins été corrigée. Mais ce qu'on a peine à comprendre, c'est que dans un traité de composition présenté comme un guide sûr, on enseigne sérieusement à faire un contre-point double *à la neuvième* ou *à la seconde*, comme si les renversements qui trahissent la tonalité pouvaient être admis dans la musique! Je ne parle point de la grossière erreur qui a fait considérer par Marpurg les renversements à la neuvième et à la seconde comme identiques. Choron lui-même a relevé cette faute (*Manuel*, etc., part. II, t. II, p. 81, note *a*), et a fait voir que les arguments de l'auteur allemand donnent précisément une conclusion contraire à celle qu'il en a voulu tirer. Ce que je repousse, c'est le renversement en lui-même, parce qu'il est une monstruosité tonale.

A l'égard de la fugue, je crois pouvoir faire aux auteurs du Manuel le même reproche que pour ce qui concerne l'harmonie, et dire que pour cette partie de l'art d'écrire ils sont restés aussi au-dessous des lumières de leur temps en s'obstinant à puiser dans Marpurg l'analyse et les règles d'une chose si difficile. Je sais que l'illustre Cherubini a déclaré dans son rapport à l'Institut sur mon *Traité de contre-point et de la fugue* que les livres de Fux, du père Martini et d'Albrechtsberger ne sont pas plus satisfaisants à cet égard, et m'a fait l'honneur d'ajouter que, le premier, j'ai résolu toutes les difficultés et donné des règles certaines puisées dans la nature des choses; mais puisque ce grand artiste m'a fait l'honneur plus grand encore de puiser dans ces mêmes règles pour l'ouvrage qu'il a publié depuis sur le même sujet, il me semble que les auteurs du Manuel auraient dû l'imiter, au lieu de faire revivre le fatras de règles fausses et de fantaisies imaginées par Marpurg il y a quatre-vingts ans. Ce qui est vrai l'est pour tout le monde, c'est la propriété de tous. Peu importe pour la science qui a dit la vérité le premier; elle tombe immédiatement dans le domaine public, il n'y a que la forme à changer.

Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit ailleurs des mauvais exercices de fugues de Sala publiés d'abord dans les *Principes de composition des écoles d'Italie* et conservés dans le *Nouveau manuel*, mais je regretterai toujours qu'on offre de pareilles choses aux jeunes gens comme des modèles de facture.

L'étendue peut-être trop grande que j'ai donnée à cette analyse m'oblige à passer sous silence plusieurs autres parties du Manuel moins importantes, mais sur lesquelles il y aurait aussi beaucoup d'observations à faire. Je me bornerai, pour finir, à dire quelques mots de la métaphysique de l'art, empruntée à Chabanon avec plus de paresse que de discernement.

Un jour viendra, et j'espère qu'il n'est pas loin de nous, où la philosophie de la musique sera enseignée comme base

de toute science de cet art. Cette philosophie ne renfermera pas seulement ce que Chabanon appelle *la métaphysique* de cet art, ou, pour parler plus exactement, son *esthétique*, car elle aura d'abord pour objet de constituer l'art lui-même sur ses bases physiques et mathématiques, de rechercher la loi de formation des échelles, de déduire les conséquences de celles-ci à l'égard de la mélodie et de l'harmonie, d'examiner l'action réciproque de ces deux parties de l'art, de rechercher les principes de la mesure du temps dans la musique, et ceux de la disposition symétrique de la durée des sons, d'où le *rhythme*. Passant ensuite à l'action de l'art sur l'homme, elle aura d'abord à faire choix du principe de nos facultés de sentir et de concevoir, et prendre parti soit pour le sensualisme avec ses conséquences empiriques, soit pour le spiritualisme pur, soit enfin pour cette philosophie critique, création des temps modernes, qui admet l'action réciproque et spontanée du principe idéaliste et de la sensation, de la perception et du jugement, de l'éducation et de la conception *à priori*. Fixée sur ce point, la philosophie de la musique aura à examiner la situation de l'homme dans les perceptions simples et complexes des sons, dans la succession de ceux-ci et dans leur simultanéité, enfin dans les combinaisons de la simultanéité avec la succession. Elle aura à rechercher les causes des impressions que développent en nous la mesure et le rhythme, les divers degrés d'intensité des sons et les différents caractères de sonorités. Il faudra qu'elle explique par quel mécanisme l'âme saisit à la fois tous les rapports de tant de perceptions diverses, les analyse et en porte un jugement avec une rapidité presque égale à la production des phénomènes sonores. Enfin il faudra que cette philosophie, si vaste dans son objet, recherche comment l'idée du beau se développe à notre esprit par l'audition de la musique. C'est à ce dernier point de vue seulement que s'est placé Chabanon; mais, au lieu de sa vague et faible analyse de nos sensations, que de choses à établir! que de hautes considérations à embrasser!

Lorsque l'objet de la musique est déterminé par des paroles et qu'elle n'agit que comme accent de la poésie, l'idée du beau qu'elle développe dans notre esprit se borne-t-elle à la propriété d'expression, ou bien cette idée est-elle complexe, et les divers éléments qui concourent au développement plus ou moins énergique de la sensation viennent-ils compliquer par le jugement sur leurs rapports celui d'exactitude du rendu de l'expression de la parole? L'imitation de la nature est-elle nécessairement une des conditions esthétiques de la musique? Si elle ne l'est pas, comment se produit à l'esprit l'idée du beau lorsque la musique n'a point de programme, et par quel mécanisme de la pensée pouvons-nous imaginer un programme à l'audition d'une musique qui n'en a point eu dans l'acte de la composition?

Voilà quels sont les problèmes difficiles que la philosophie de la musique doit résoudre : rien de tout cela ne se trouve dans Chabanon. J'avoue que je ne puis comprendre le jugement favorable porté par Choron sur le livre de ce faible écrivain, ni le choix qu'il a fait de ce livre pour l'intercaler dans le sien. Dira-t-il qu'il n'avait rien de meilleur à sa portée pour l'objet qu'il se proposait? Je répondrai qu'il est évident qu'un mouvement s'est manifesté depuis plus de dix ans dans toute l'Europe pour la formation d'une véritable philosophie de la musique, et dans ce travail des esprits élevés, il ne fallait point essayer de faire revivre un essai qui depuis long-temps n'a plus de valeur. Si les auteurs du *Nouveau manuel de musique* ne se sentaient point la force ou la volonté d'aborder scientifiquement les théories délicates de cette philosophie, il valait mieux pour eux qu'ils laissassent cette lacune dans leur livre que de la remplir comme ils l'ont fait.

Dans un prochain article, j'analyserai les théories générales de la musique, publiées par MM. Godefroi de Weber, André et Marx.

FÉTIS.

Variétés.

LES THÉATRES DE MUNICH.

Parlons d'abord du théâtre Lipperlé : Il y a dans ce théâtre un double public : l'un y va voir la pièce, l'autre pour voir les spectateurs. Les premiers sont au parterre, les autres à la galerie. Il n'y a que ces deux places. Tout ce qui vient pour s'amuser de ces bonnes bêtises qu'on débite sur la scène et au parterre est à la galerie : ce sont ordinairement les étudiants qui ont l'habitude de payer deux places afin d'avoir leurs coudées franches. De plus, leurs jambes pendent en dehors de la galerie, ce qui ne laisse pas de faire un joli coup d'œil, vu surtout du parterre; souvent ils ajoutent de nouvelles scènes au drame en interpellant les acteurs et en mêlant leurs remarques au dialogue. Le parterre est composé de domestiques, de bonnes d'enfants, de nourrices, puis de maçons leurs vestes sur l'épaule, de savetiers un tablier couvert de poix, de garçons bouchers, de marmitons, de cuisinières qui se sont échappées de leur cuisine, les unes avec leur fourchette, les autres avec leur écumoire; de porte-faix avec leur sac, de barbiers avec leur plat à barbe, etc.

Tout ce monde accourt pour voir représenter l'histoire de *Faust* et son enlèvement par le diable (*Faust's Thaten und Hœllenfahrt*), et y puiser un enseignement salutaire. Ils viennent pour pleurer avec *Geneviève de Brabant*, et voir le petit *Schmerzenreick* manger de la bouillie. Oh! comme ils sont attendris! l'illusion est complète : ils pleurent avec l'enfant, ils pleurent avec la mère; mais imaginez-vous quel cruel désenchantement lorsqu'un barbare étudiant fait tout-à-coup sonner la répétition de sa montre ou pince la queue de son chien (1)! Tous les visages de cuisiniers et de cuisinières, de barbiers, de savetiers, prennent un air menaçant en se tournant vers la galerie : l'un brandit sa fourchette à gigot, l'autre son écumoire : « Voulez-vous vous taire, sauvage! morveux que vous êtes! voulez-vous vous taire! Silence! leur crie un étudiant barbu, avec une voix de contrebasse; et il ajoute avec un sérieux solennel : Silence! mes petits moutons, ou je vous croque comme des noisettes. » L'ordre est rétabli : l'enfant reprend sa bouillie, que sa mère, l'infortunée *Geneviève*, avait déjà saisie pour la lancer à ces polissons d'étudiants. Les gendarmes ont repris leurs places, après avoir toutefois écouduit gravement, et avec toute la dignité convenable, quelques gamins qui s'étaient furtivement introduits sans avoir préalablement payé la rétribution due aux arts et aux talents.

Le calme dure peu, et c'est malheureusement toujours au moment où l'attendrissement commence à se dissoudre en larmes, qu'un facétieux étudiant laisse tomber une exclamation d'étonnement qui vient, comme dirait Odry, *couper la satisfaction* à ces bons spectateurs. Alors la salle entière éclate : les uns de rire, les autres en injures de la manière la plus amusante. J'en ai entendu un qui, dans un moment des plus solennels, commença à éternuer de façon à faire trembler les murs d'une cathédrale. Vous croyez qu'un éternuement part et passe comme un éclair? Le plus désespérant de l'aventure, c'est que cela recommençait toujours. On était à peine remis de sa première frayeur, qu'une non-

(1) Les chiens paient demi-place.

velle détonation comme un coup de canon se faisait entendre. Pas moyen pour l'acteur de continuer sa scène pathétique. Pleins de résignation, tous tournaient les regards vers ce nouveau Josué qui menaçait de faire tomber les murs de Jéricho.

L'intéressante *Geneviève* est enfin sauvée par la biche que vous connaissez bien. Le rôle de la biche est rempli par un barbet qui se joint à l'heureuse famille, et la suit au château.

Faust commence. Il voit la femme d'un pacha. « Je te jure, dit-il, je te jure par les portes de l'enfer que je t'aime! Allons dans cette grotte et. . . . . » Ils vont dans la grotte.

Ici, comme vous le pensez bien, commence une nouvelle scène avec les étudiants. On voit encore une fois se lever menaçant le public du parterre; le barbier est prêt à lancer son plat à barbe. « Liberté, ordre public! crient les gendarmes; mais il n'y a pas d'espoir, jusqu'à ce que le terrible étudiant de tout à l'heure, faisant un mouvement, les menace d'éternuer de nouveau. Il lève le doigt et prononce comme Neptune sur la mer en furie : *Quos ego!* « Je descends, dit-il, chauve-souris, et je vous fais envoler par la cheminée. »

Et malgré toutes ces plaisanteries, que l'on ne vienne pas me dire que tout cela n'a pas de rapport aux beaux-arts. Rien n'y manque, pas même les ballets; et la musique y joue un rôle très important.

Tous les chants comiques dans le dialecte autrichien ou bavarois, qui lui seul vaut pour les Allemands un roman de Paul de Kock, tous les chants comiques sont nés et chantés sur ces théâtres populaires, comme au *Léopoldstadt*, à Vienne, dont le *Lipperlé* n'est qu'une burlesque copie; ces chants sont d'une naïve franchise et d'une spirituelle gaieté! Ils abondent dans ce vaste pays, et se propagent rapidement depuis la France jusqu'à la Russie allemande, qu'on les retrouve aussi bien dans la bouche du savant, du savetier, que dans celle de l'empereur. Qui ne se rappelle encore avec plaisir, en Allemagne surtout, les chants des *Aventures de Stabert*, des *Sept filles en uniforme*, de la *Viennoise à Berlin*, du *Paysan millionnaire*, du *Roi des Alpes* et du *Misanthrope*, etc.? Qui ne connaît, qui ne chante pas les couplets :

Wars vielleicht um Eins?
Wars vielleicht um Zwei?

Qui n'a pas été ravi par les couplets des *Lumpazius vagabundus* ou les *Trois mauvais sujets* (*Das liederliche Kleeblatt*)? Et enfin qui n'a entendu avec délices la fameuse ballade : *Edouard et Cunégonde?* Elle commence par :

Edouard et Cunégonde,
Cunégonde et Edouard;

et elle finit par :

Cunégonde et Edouard,
Edouard et Cunégonde.

Eh bien! malgré cette richesse et cette variété de pensées, malgré les larmes du menuisier Lumpazius, cela n'empêche pas qu'elle fasse pouffer de rire. Or, vous savez si c'est chose précieuse que de pouvoir se désopiler la rate, et il n'y a vraiment que de bonnes bêtises qui fassent rire de bon cœur. Voilà pourquoi aussi, en Allemagne, il n'y a pas de répertoire théâtral possible là où l'on ne jouerait pas *Lumpazius vagabundus*, et où l'on ne chanterait pas la superbe ballade :

Edouard et Cunégonde,
Cunégonde et Edouard.

La France n'a rien qui puisse être comparé à ces opéras populaires; ce serait une bonne fortune pour celui qui saurait y transporter ce genre. Le vaudeville, que Castil-Blaze appelle à si juste titre *une infamie musicale*, y tient lieu de ces charmantes productions, et c'est justement à cause de la partie musicale que nous l'avons en horreur; ne nous faut-il pas avaler tous les airs que les tuyaux des orgues de barbarie ont digérés depuis trente ans? L'histoire de la musique du vaudeville ressemble à l'histoire de cet enfant qui se rappelait tout ce qu'il avait mangé depuis qu'il se souvenait d'avoir mangé : des pommes de terre pour déjeuner, pour dîner des pommes de terre, et le soir pour souper encore des pommes de terre! Ou en termes plus poétiques :

Edouard et Cunégonde,
Cunégonde et Edouard.

Bien que le *Lipperlé* soit recommandable sous plus d'un rapport, ce n'est pourtant pas le temple des chefs-d'œuvre de la musique dramatique à Munich. Il existe un autre théâtre construit sur des proportions plus grandioses. En effet, ce théâtre, semblable à un palais, avec des portiques de marbre blanc comme la cathédrale de Milan, n'a pas son pareil à Vienne ou à Paris.

On le vit s'élever sur les ruines de celui qui fut réduit en cendres par les flammes des démons de *Robin-des-Bois*. L'opéra à Munich a eu souvent des périodes brillantes pendant lesquelles il aurait pu lutter de splendeur, de pompe et de magnificence avec ceux des capitales dont nous venons de parler, de même qu'il a lutté avec eux par la valeur des productions qui y virent le jour. C'est à Munich que les grands compositeurs de l'Italie, comme Jomelli, firent représenter leurs ouvrages. C'est là que Mozart, après avoir, pendant deux ans, cherché inutilement un poëme auprès de toutes les médiocrités de Paris, fit jouer pour la première fois son *Idomeneo*.

C'est encore à Munich qu'un compositeur français, répudié par sa nation pour avoir commis le crime d'écrire de la musique dans le genre allemand, fit entendre son *Macbeth*. J'ai assisté à la première représentation de cette œuvre de Chelard, j'ai entendu cette musique allemande écrite par un Français, et j'ai pu juger des beautés dont elle est remplie.

Tout était au service du jeune étranger; toute la grande famille travaillait à préparer son succès. Chacun y avait sa part, depuis le roi Louis jusqu'à l'allumeur de quinquets! Un orchestre excellent, à la tête duquel Spontini, lors de son passage à Munich, se trouva heureux de diriger sa *Vestale*; des chœurs nombreux, de riches décors, une mise en scène magnifique, tout était à la disposition de Chelard; car c'était un événement qu'un compositeur français qui faisait de la musique allemande. Aussi le succès fut-il bien franc, bien mérité; et si Chelard, avant ce jour, appartenait à l'Allemagne par l'hospitalité propre à ce pays, dès ce moment il lui appartint par son talent. A cette occasion, traçons une courte esquisse de sa carrière artistique.

Chelard (Hippolyte-André-Jean-Baptiste) est né à Paris, le 1er février 1789, d'un clarinettiste de l'Opéra. En 1803, il fut admis au Conservatoire où il reçut des leçons de Gossec et de Dourlet. Huit ans après (1811), il remporta au concours de l'Institut le premier grand prix de composition. Devenu par là pensionnaire du gouvernement, il alla passer trois années à Rome, qu'il employa à se perfectionner encore dans son art, sous la direction de l'abbé Baini et de Zingarelli. De Rome, Chelard se rendit à Naples, où Paësiello l'accueillit avec bienveillance, et lui facilita l'entrée du théâtre pour y faire représenter un opéra bouffe de sa composition, intitulé : *Casa da Vendere* (1815). Cet ou-

vrage, joué plus tard à Paris, n'eut pas le succès qu'il obtint à Naples; il était cependant bien chanté par mademoiselle Cinti (aujourd'hui madame Damoreau), Garcia et Porto.

De retour à Paris (1816), Chelard entra à l'orchestre de l'Opéra, et donna en même temps des leçons de solfége, de violon et d'harmonie.

Après avoir frappé pendant dix ans aux portes de l'Opéra, une composition à la main, il parvint, à force d'efforts, à y faire représenter une tragédie lyrique en trois actes, dont le sujet était *Macbeth* (1827). Le poëme, quoique dû à l'auteur de *la Marseillaise*, Rouget de l'Isle, était fort médiocre; Chelard ne put triompher de toutes les difficultés que le poëte lui avait préparées. Il y avait de belles choses toutefois dans son ouvrage, entre autres un trio de sorcières, vigoureusement conçu, qui se trouvait au premier acte. Les chœurs ont été aussi remarqués comme des morceaux d'une large et belle facture; mais, en somme, la pièce n'a pu se soutenir. D'un autre côté, il est vrai que le compositeur éprouva peu de bienveillance de la part de l'administration, et qu'il fut en butte aux intrigues de quelques personnes intéressées.

Blessé d'une indifférence qu'il considérait comme une injustice, Chelard chercha en Allemagne les applaudissements qu'on lui refusait en France. Ayant été recommandé au baron de Poissl, intendant du théâtre de la cour à Munich, il lui envoya sa partition, et bientôt après lui-même se rendit dans la capitale de la Bavière. Il avait refait des scènes entières de son opéra de *Macbeth*, et il eut la satisfaction de l'entendre exécuter en allemand, avec un effet tout nouveau pour lui, par la célèbre cantatrice, mademoiselle Schechner, madame Sigl-Vespermann et Pellegrini (1828). L'enthousiasme du public fut porté à son comble. Depuis lors on a représenté *Macbeth* en plusieurs autres villes d'Allemagne, mais le succès n'a pas été aussi décidé. Les conséquences du triomphe du compositeur français furent sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et un empressement flatteur à l'accueillir dans les cours qu'il visita. En 1829, il revint à Paris, et y fit donner sans succès *la Table et le Logement*, opéra-comique en un acte. A la révolution de juillet, il retourna à Munich, et s'occupa d'un nouvel ouvrage, *Minuit*, qui, quoique inférieur à *Macbeth*, fut néanmoins reçu par le public avec beaucoup d'applaudissements (1831). Au mois de février 1832, il donna, sous le titre de *l'Etudiant*, un opérette joué précédemment à Paris sous celui de *la Table et le Logement;* cette partition, entièrement refondue, obtint un succès complet. Dans le même temps, Chelard fit exécuter à la cathédrale de Munich une messe solennelle dont Paris avait déjà eu les prémices. Cette messe fut ensuite donnée au concert spirituel, et fut suivie de plusieurs chœurs et cantates dont il a été fait mention dans les journaux allemands.

Dans les années 1832 et 1833, Chelard fut engagé comme directeur de musique de l'opéra allemand, à Londres, aux théâtres du roi, de Drury-Lane et de Covent-Garden. Il fit représenter au premier de ces théâtres son opéra de *Macbeth;* le rôle de lady Macbeth fut joué par madame Schroeder-Devrient. L'année suivante il donna à Drury-Lane son *Etudiant*, traduit en anglais et chanté par madame Malibran. La faillite des entrepreneurs de ces spectacles obligea Chelard de retourner à Munich sans avoir obtenu les avantages qu'il s'était promis. Il paraît qu'à la suite de son retour, la bienveillance qui avait accueilli d'abord cet artiste en Allemagne ne s'est pas soutenue; car il a, dit-on, rencontré de grands obstacles avant d'obtenir que son dernier opéra, *le Combat d'Hermann* (*Die Hermanus Schlach*), fût joué au théâtre de la cour.

Cet ouvrage n'a pu être représenté qu'à la fin de l'année 1835; mais l'éclat de son succès a dû consoler le compositeur de ses tribulations. On s'accorde à considérer cette nouvelle production de Chelard comme ce qu'il a fait de meilleur. Nous ignorons si, depuis lors, il a donné le jour à quelque autre ouvrage lyrique.

Revenons maintenant à l'Opéra de Munich. Outre les ouvrages de Chelard nous avons remarqué, comme figurant d'une façon brillante au répertoire de ce théâtre, le *Crociato in Egitto*, de Meyerbeer. A l'époque de notre voyage, cet opéra y fut joué avec un éclat extraordinaire; madame Sigl, mademoiselle Schechner et Pellegrini, dont nous avons déjà parlé plus haut, remplissaient les rôles d'une manière remarquable. Schechner surtout était l'idole de ceux qui l'entendaient; et depuis la mort de Vespermann, personne n'avait atteint ce degré de perfection, personne n'avait su se faire adorer du public comme Schechner.

Les arts ont déploré la perte de Vespermann et celle de son illustre maître Winter. Tous deux avaient fait pendant leur vie l'orgueil et la gloire de Munich.

J. M.

(*Revue Théâtrale*).

Correspondance.

DÉBUTS DE MADEMOISELLE PAULINE GARCIA DANS OTELLO, AU THÉATRE ITALIEN DE LONDRES.

Le début de cette cantatrice, qui porte un nom si cher à l'art, et qui doit faire revenir les beaux jours au Théâtre-Italien du temps de Malibran, peut être considéré comme l'événement le plus important de la saison. On ne s'attendait pas au début d'un jeune talent qui réclame l'indulgence du public, et dont l'inexpérience de la scène peut faire craindre une chûte. Le rôle qu'elle avait choisi pour son début prouvait au contraire qu'il s'agissait d'un talent mûr de cantatrice et d'actrice; et nous le disons avec un vif plaisir, les espérances que tout le monde avait fondées n'ont point été trompées, mais bien surpassées. Pauline Garcia a obtenu un succès éclatant; succès qui n'est point dû au souvenir que son nom rappelle, mais qui est basé sur le talent le plus réel, l'intelligence la plus rare, le chant le plus expressif, en un mot sur toutes ces qualités qui constatent une grande artiste et dont l'avenir ne peut manquerd'être brillant et glorieux. La voix de Pauline Garcia, dont l'étendue est merveilleuse et dont le timbre mélancolique et passionné parfois convient si bien au rôle qu'elle avait choisi, vibrait avec éclat dans la belle et grande salle du Théâtre-Italien; son jeu touchant, souvent grandiose, surprenait ceux qui savaient que c'était la première fois qu'elle était sur les planches. Mais ce qui étonnait le plus, c'était la perfection, la finesse de son chant, la pureté la plus irréprochable de son intonation dans les traits les plus difficiles, le sentiment et l'expression vrais, dont elle a su imprimer toutes les belles phrases de la magnifique partition de Rossini. Elle a été admirable dans l'air de Costa, qu'elle a introduit dans le premier acte, ce même air qu'on a tant applaudi à Paris; sa voix était brillante dans le morceau : *Se il padre m'abbandonne.* Mais c'est surtout au troisième acte que toute l'intelligence, toute la profondeur de cette jeune artiste s'est développée; c'est dans la romance du *Saule* qu'elle s'est accompagnée elle-même sur la harpe, c'est dans *da calma, o Ciel*, que l'enthousiasme de l'auditoire a éclaté, et certes je n'ai jamais entendu des accents plus vrais, une expression plus touchante et une conception plus poétique. Pauline Garcia a confirmé ce que mes confrères de Paris ont dit sur son

compte si souvent, qu'elle est un des talents les plus extraordinaires de l'époque, et que son talent est le plus varié ; car on sait qu'outre ses qualités de cantatrice, d'actrice, elle possède le plus beau talent de pianiste, de compositeur ; et son esprit vif peut se communiquer à toutes les nations, car elle parle toutes les langues avec la pureté d'un indigène ; ajoutons que ses qualités de cœur égalent celles de son esprit, et nous n'avons donné que le tableau fidèle de Pauline Garcia. Je profite de cette occasion pour vous dire quelques mots sur l'orchestre de ce théâtre. Costa le dirige avec une énergie, un aplomb et une exactitude qui méritent tous les éloges ; les instruments à cordes sont magnifiques, je n'ai jamais entendu plus de force dans les pizzicato ; les cors, bassons, flûtes, hautbois sont excellents, et il n'y a que la clarinette qui ce soir ait laissé beaucoup à désirer ; elle a perdu des gammes entières et sa qualité de son est fort désagréable. Mon voisin m'a dit que cet artiste est en même temps un des directeurs de la Société philharmonique, ce que je me plais à ne pas croire. L'orchestre du Théâtre-Italien est sans contredit le meilleur de Londres, et je vous parlerai prochainement des autres avec tous les détails possibles.

Henri PANOFKA.

SOUSCRIPTION
POUR LE MONUMENT DE BEETHOVEN.

QUATRIÈME LISTE. — NOMS DES SOUSCRIPTEURS.

M. Brochant de Villers, 5 fr., M. Saboureau, à Niort, 5 fr.; M. Magner, à Moulins, 16 fr.; une abonnée de Montpellier, 5 fr.; M. le comte A. des Essars, 10 fr.; M. Gouges, 10 fr.; vente de six brochures, 6 fr.

Ensemble,	55	»
Montant des trois premières listes,	457	90
Total jusqu'à ce jour,	512	90

Nouvelles.

*** Une indisposition de madame Colon-Leplus est venue suspendre le brillant succès des *Treize*. En attendant le rétablissement de la charmante cantatrice, *le Domino noir* et *le Panier fleuri* continuent à attirer la foule au théâtre de la Bourse.

*** Mademoiselle Taglioni vient de traverser Paris, où cette fois on ne pourra jouir de son talent. La célèbre danseuse se rend à Londres, où elle donnera quelques représentations.

*** La place de premier hautbois, demeurée vacante à l'orchestre de l'Opéra par la mort de M. Brod, est aujourd'hui occupée par M. Verroust, qui est sorti vainqueur du concours.

*** Le théâtre de la Renaissance vient d'adjoindre à sa direction M. Solumé, qui quitte celle de Bordeaux. Les précédents de cet administrateur témoignent de ses connaissances en affaires théâtrales, et sa présence dans ce théâtre doit produire d'excellents résultats.

*** Le célèbre violoniste Ernst revient à Paris après avoir passé quelques mois en Hollande, où il a obtenu le plus brillant succès pendant son séjour dans ce pays. Il a donné soixante-trois concerts.

*** L'orchestre du Casino s'organise sur des bases qui doivent en faire un des bons orchestres de Paris. Voici quelques uns des artistes qui doivent en faire partie : MM. Messemer, cornet; Provençal, cornet; Barre, violon; Massip, trompette; Frisch, flûte; Marmontel, pianiste; Olivier, hautbois; Roga, violoncelle de la chambre du roi. Ceux musiciens, tous d'un mérite reconnu, formeront cet orchestre imposant destiné à rendre de réels services à l'art et à faire les délices du dilettantisme parisien.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — On nous écrit de cette ville 13 mai : En citant les noms de nos débutants d'opéra vous aviez élevé quelques doutes sur leur succès; cette observation m'avait effrayé, heureusement la représentation d'avant-hier me permet déjà de vous rassurer à cet égard. Les sept ou huit débuts qui ont eu lieu dans *le Chalet* et *la Dame Blanche* ont tous réussi. D'abord je vous dirai que les emplois de deuxième ténor, ténor-comique, première dugazon, duègne sont fort bien tenus par M. Lovendal, M. Dhéron, Mlle Amélie Brière et madame Thénard. Ils sont tous supérieurs à leurs prédécesseurs de l'an dernier, et cette considération n'a pas peu contribué à mettre le public en bonne humeur; les débutants des premiers rôles s'en sont ressentis. M. Audran, premier ténor léger a paru dans Georges de *la Dame Blanche*; c'est un jeune homme de 22 ans, acteur distingué, d'une physionomie aimable, chanteur hardi et passionné, et qui possède une fort jolie voix. Quelques écarts dans la mesure, quelques traits un peu hasardés doivent être attribués au défaut d'habitude de la scène. Le public l'a adopté avec un enthousiasme par trop irréfléchi ; mais s'il ne se laisse pas éblouir par ces feux follets du parterre, M. Audran justifiera certainement cette adoption.

Mademoiselle Ozy, deuxième première chanteuse, a été accueillie dès son entrée en scène dans le rôle d'Anna par une salve d'applaudissements : c'est vous dire qu'elle est jeune et jolie. Et puis le public s'intéressait à elle pour plus d'un motif : elle est fortement recommandée par Onslow, disait-on ; c'est une enfant; elle est timide à l'excès. On se racontait des histoires d'évanouissements et d'attaques de nerfs pendant les répétitions ; un coup de sifflet la tuerait infailliblement, et ce serait grand dommage. Donc on l'a applaudie avant de l'entendre, et, pour ne pas se contredire, on l'a applaudie encore après l'avoir entendue. Du reste, bien que son émotion fût grande, j'ai cru remarquer une voix de soprano bien timbrée, fraîche, vibrante ; elle a, il est vrai, chanté un peu faux... M. Schaffner, déposant pour elle le bâton de chef d'orchestre, a pris le violon pour donner la note; mais l'émotion, la frayeur réclament l'indulgence. En résumé, il m'a été impossible de juger mademoiselle Ozi; j'attends d'autres rôles, et je les attends avec confiance. La basse-taille, M. Boucher, a été fort appréciée dans *le Chalet* et dans *la Dame Blanche*. Sa voix est fort belle dans le bas et le medium; le haut est faible; il transpose quelquefois. Il est plus que probable qu'un rôle plus important nous la montrera dans un jour plus favorable encore, et nous pouvons le regarder comme une excellente acquisition. Vous voyez donc que notre nouvelle troupe chantante s'annonce bien, fort bien. Madame Pouilley nous est restée; que M. Raguenot, fort premier ténor, réalise les espérances que les bruits de coulisses font concevoir, et je vous assure que nous devons nous estimer heureux, car nous laisserons loin derrière nous les scènes de Toulouse, Lyon, Nantes et Rouen.

MUSIQUE NOUVELLE

EN VENTE CHEZ MADAME LEMOINE ET Cie., RUE VIVIENNE, 18.

MUSIQUE DE CHANT.

La partition de la Figurante de L. Clapisson, réduite pour piano et chant, brochée, prix net	30	»
ED. BRUGUIÈRE. Marmotte, éveille-toi, romance.	2	»
— Pourquoi ne pas m'aimer d'amour, romance.	2	»
L. CLAPISSON. L'Incendie, romance dramatique chantée par mademoiselle d'Hennin.	2	»
— Elle avait raison, ma mère, romance.	2	»
— Je n'ai rien, chansonnette.	2	»
— Et voilà pourquoi j'aimerais la richesse.	2	»
F. MASINI. L'Etoile des Champs, romance.	2	»
— Petite Fleur des Bois, chansonnette.	2	»
— La Nuit, nocturne.	2	50
Mme RONDONNEAU. Pitié, Louise, romance.	2	»
— Parlez, pleurez, priez, romance.	2	»

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 23 Mai 1839. N° 21.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut, BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISZT, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale*. 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. *Histoire de la musique :* Le Comédien de l'Opéra, par M. Monteil. — Les Deux Romances, par Henri Blanchard. — *Biographie :* Bernard Romberg, par Katsner. — Nouvelles.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

HISTOIRE DES FRANÇAIS DES DIVERS ÉTATS AUX CINQ DERNIERS SIÈCLES, PAR M. AMANS ALEXIS MONTEIL.

(Tomes VII et VIII.)

M. Amans Alexis Monteil n'est ni conseiller d'État, ni académicien, ni conservateur d'une de nos bibliothèques, ni membre des comités historiques; il n'a jamais été l'objet d'aucune faveur ministérielle ou royale, je ne crois pas même qu'il soit revêtu d'aucune décoration. Cependant il est incontestable que l'*Histoire des Français* dont il est l'auteur est un des meilleurs ouvrages qui aient été publiés dans ce siècle-ci. Un style original, pur, élégant, spirituel, une érudition vaste, minutieuse, précise, telles sont les qualités du livre de M. Monteil, qualités que peu de gens ont pu apprécier, car cet ouvrage est peu connu. Nous regrettons que notre cadre spécial ne nous permette point d'entreprendre l'analyse détaillée et instructive de ces intéressants volumes; nous sommes obligés de nous borner à la partie de l'ouvrage qui concerne notre art, et nous sommes heureux de faire connaître à nos lecteurs un des plus curieux chapitres du livre de M. Monteil : *Le comédien de l'Opéra.* Tel est le titre du récit intéressant dans lequel M. Monteil a su placer les notions les plus curieuses, les détails les plus piquants sur la musique et les musiciens du XVIIe siècle. — Voici ce fragment :

LE COMEDIEN DE L'OPERA.

Du temps que j'étais enfant de chœur à la cathédrale de Beauvais, une vive dispute s'éleva entre le maître et le sous-maître de musique. Elle commença par bien peu de chose. Le jeune sous-maître, nouvellement installé, se prit un jour à dire : Quelle forme si ridicule que celle de nos anciens instruments! Certes, sur les soixante que nous avons aujourd'hui, il n'en est guère que nous n'ayons inventés ou perfectionnés. Nous avons jeté le gothique violon du XVIe siècle, nous avons pris et nous ne quitterons plus notre violon si parfait pour le son et pour la forme. Au lieu de la nasillarde et sourde basse de viole, nous avons des violoncelles, des basses; et, pour le médium, nous avons réduit les dimensions des anciennes grandes violes aux nouvelles proportions de la quinte. Nous avons renoncé au médium, aux basses des flûtes, des hautbois et des trompettes. Nous n'avons plus que les petites flûtes, les petits hautbois, les petits clairons, que nous appelons simplement flûtes, hautbois, clairons; ces instruments n'ont plus pour médium que le jeu bas des uns, les jeux hauts des autres, et pour basses que les bassons. Quant à nos cors d'argent ou de cuivre, nos orfévres, nos chaudronniers en font aujoud'hui de si bons, que ce ne sont plus les mêmes instruments. Nos luths, nos théorbes, nos harpes ont eu leurs cordes doublées, triplées; et notre admirable clavecin, n'en doutez pas, tel il est aujoud'hui, tel il sera toujours. Le vieux maître de musique prenait le parti des vieux instruments, avec la chaleur de son ancien jeune âge, où il avait appris à en jouer : Malheur à vous, disait-il, malheur à ceux qui viendront après vous! il n'y aura plus les médium, les basses des instruments de même nature, de même qualité de son. Ces grands instruments de quatre, cinq pieds vous embarrassaient, dit-on; mais ils n'embarrassaient pas l'oreille. Vous n'aurez plus que des instruments mignons, des instruments de poche, de petits instruments tout-à-fait dis-

proportionnés à l'étendue de nos vastes édifices. Oui! oui! courage, jeunesse! changez tout! gâtez tout!

La dispute devint encore plus vive sur les signes de musique.

Notre jeune sous-maître voulait que, suivant la nouvelle mode, nous renfermassions chaque mesure entre deux bâtons. Il disait que puisque le plain-chant d'église refusait de se séparer de la vieille musique, il fallait se séparer du plain-chant d'église dont la lecture et la mesure demeuraient pénibles et difficiles. A cela le vieux maître répondait que lorsque la musique n'aurait plus de difficultés elle cesserait d'être un art savant et honoré.

Jusque-là je n'avais pas pris parti; mais lorsque le vieux maître voulut nous empêcher de faire entrer dans la gamme la nouvelle septième note, le *si*, de Lemaire, disant qu'on s'en était bien passé pendant cinq ou six cents ans, qu'on pouvait bien continuer à s'en passer encore en usant, comme on l'avait fait, de savantes nuances de gamme au lieu de surcharger la musique d'un nouveau signe, je me rangeai du parti du sous-maître et tins avec tant d'obstination au si, que le vieux maître, sous prétexte que je corrompais les mœurs de mes jeunes camarades, me fit chasser de la maîtrise par décision capitulaire; j'eus beau protester que mes mœurs étaient pures, que le *si* de Lemaire ne faisait rien aux mœurs, je ne fus pas écouté et l'on m'envoya chanter ailleurs.

Le bel âge, messieurs, que celui de seize ans! Pour moi je le trouve le plus beau des âges, car je m'approche de cinquante ans, et je n'espère pas maintenant qu'il en vienne un plus beau. J'avais à cette époque mes beaux seize ans, tout nouvellement éclos, ou si vous voulez révolus. J'étais timide, sans connaissance du monde. Pendant les premiers jours je me crus perdu, je me désespérai de ma liberté. On ne m'avait laissé emporter que mes habits; je vendis mon bonnet rouge, ma soutane rouge à un officier de recrues, qui en fit des parements pour ses soldats. Avec l'argent qu'il me donna j'allai à Cambrai; je me présentai au maître de musique de la cathédrale; je lui demandai en chantant l'emploi de ténor ou de taille. — Ami, me dit-il, tu chantes juste, mais chanterais-tu faux, je te ferais admettre, tant j'aime la gaieté. Je lui contai mon histoire. Le jour même il me présenta au chapitre comme un jeune martyr du *si;* il me recommanda en termes tellement pressants que je fus aussitôt admis.

J'avais deux cents francs d'appointements et, comme nous disons, le pavé de la ville. Pour comble de bonheur le maître de musique était partisan déclaré de toutes les innovations; aussi donnait-il au gosier des chanteurs pleine liberté des ports de voix, des fusées, des trilles, des tremblements, des cadences perlées et autres agréments du jour.

Qu'on m'explique, nous disait-il en riant, car je ne puis m'expliquer comment il se faisait que nos prédécesseurs eussent comme nous le nez, les yeux, la bouche et qu'ils n'eussent pas les oreilles comme nous. Elles ne pouvaient supporter des dissonances, dont nous faisons maintenant un si heureux usage, pour varier la modulation; et elles supportaient une continuelle monotonie de basse qui, maintenant, nous paraîtrait insupportable. Qu'ils auraient été surpris d'entendre aujourd'hui les basses, les quintes réciter à leur tour, avec les violons et l'orchestre, accompagner les instruments d'accompagnement!

O mes amis, c'est maintenant que nous pouvons chanter dignement les louanges de Dieu. Notre musique d'église n'est maintenant plus la même; la nouvelle musique dramatique l'a changée pour le mouvement, la diversité, la mélodie.

La nouvelle musique dramatique a changé aussi la musique de chambre; nos cantatilles sont exécutées partout; nos chansons de table sont les chansons de tous les peuples. Eh! comment cela s'est-il fait? La nouvelle musique dramatique a pris les accents de la langue française; elle s'est accentuée des accents des passions.

Malheureusement pour lui, ce maître de musique avait aussi à la maîtrise, comme le sous-maître de Beauvais, un adversaire âpre et rude; c'était le maître de grammaire; il se riait de l'imitation des passions par la musique, toujours mélodieuse, toujours mesurée, toujours impropre, disait-il, à peindre les mouvements de l'âme, qui donnent à chaque parole une nouvelle modulation, une nouvelle mesure; et quand le maître de musique lui chantait les fureurs d'Alcide :

« Que vois je? ô ciel !... »

ou les imprécations de Médée :

« Dépit mortel, transport jaloux! »

le maître de grammaire lui disait : — Ce n'est pas votre chant qui est irrité, ce sont vos paroles, vos yeux, vos gestes, vos traits. Mettez votre musique sous les vers d'une de nos hymnes et vous aurez une hymne à mouvement saccadé comme celui de l'*Iste confessor*. Le maître de musique alors, plus en fureur qu'Alcide, en appelait aux enfants de chœur. Les enfants de chœur, posés entre le petit bâton du maître de musique et le terrible fouet du maître de grammaire, donnaient raison au fouet, ou peut-être donnaient-ils raison à la raison, car depuis que la mienne s'est mûrie par les années, j'ai reconnu que la musique, pas plus que l'odeur, ne peut peindre; elle ne peut, comme l'odeur, que rappeler des souvenirs.

C'était d'ailleurs, je vous assure, messieurs, un bien habile et en même temps un bien bon maître que celui-là; il avait fait augmenter mes appointements; il me comblait d'amitiés; je m'étais promis de ne jamais le quitter, mais pour tenir ma parole il aurait fallu que je n'allasse jamais à l'auberge du Cheval-Blanc.

J'allais souvent y déjeuner; il y avait d'excellent vin, on sait que les chantres ne le haïssent pas. Un beau matin, il vint un aimable étranger sachant tout, parlant de tout et spécialement de la théorie de la musique. Il en parlait mieux que le père Mersenne ou le père Parran; et de celle du chant mieux que Cambert ou Borcilly. Il chanta de grandes ariettes remplies de difficultés, tantôt sur l'ancienne gamme, tantôt sur la nouvelle, tantôt sur les douze anciens tons des anciens compositeurs, tantôt sur les deux tons majeur, mineur, des nouveaux compositeurs, et toujours avec une aisance, une justesse, un goût qui nous étonnaient nous-mêmes gens du métier.

Je vous laisse à penser si la société de cet homme me plaisait. La mienne parut ne pas lui déplaire; je ne le quittai plus.

Un jour qui décida de mon sort, il m'emmena après dîner à la promenade; quand nous fûmes hors du bruit de la ville, il ralentit le pas et me dit : — Mon ami, on parle aujourd'hui beaucoup d'opéra; eh bien! on ne connaît pas même l'étymologie de ce mot, et la voici : Les Italiens ont deux sortes de pièces; les unes improvisées sur le théâtre par les acteurs, les autres écrites par les auteurs, et, à cause du travail qu'elles coûtent, appelées *opera scenica*, opéras joués quelquefois aussi dans les maisons particulières.

Mon ami, continua-t-il, on ne connaît guère mieux parmi nous l'histoire de l'opéra que l'étymologie de son nom.

L'opéra n'a pas commencé il y a seulement vingt ans, comme nous le croyons et comme nous le disons.

Quand, au XIVe et au XVe siècles, on chantait avec accompagnement des instruments les scènes des comédies saintes

ou mystères, on avait un opéra, même avec machines, car un enfer s'ouvrait en bas, un paradis en haut; des anges, des diables montaient, descendaient.

Quand, au siècle dernier, Boisjoyeux donna son ballet comique, où l'olympe chanta, dansa, il donna un opéra.

Toutefois il faut convenir que nous devons aux Italiens nos opéras actuels, leurs prologues, leurs intermèdes, même les noms de tragédies, de pastorales qu'ils portent.

Le cardinal Mazarin, qui était Italien, qui aimait ce genre de spectacle, fit venir de son pays des chanteurs qui représentèrent, en 1645, sur le théâtre du Petit-Bourbon, les *Feste teatrali*, et, en 1658, *la Rosaura*; mais ni les miracles des perspectives et des peintures figurant la Seine et les grands édifices de ses bords, ni les danses des singes, des ours, des autruches, ni les ingénieux ballets, ni les belles décorations de *la Rosaura*, où l'on voyait l'image du petit roi Louis XIV et les armoiries du cardinal Mazarin, n'obtinrent grâce pour ces deux pièces.

Cependant la France avait besoin de l'Opéra, qu'avait depuis long-temps l'Allemagne et avant elle l'Italie. Paris, qui aujourd'hui tient plus à son Opéra qu'à son Pont-Neuf, en avait encore plus besoin; mais Paris et la France voulaient que les scènes de la comédie chantée fussent, de même que celles de la comédie parlée, artistement dessinées, liées, déliées; et dans les féeries, les folies de ce spectacle, ils voulaient de la raison, ils ne voulaient pas, comme les Italiens, de musicales extravagances, d'invraisemblables merveilles; surtout ils ne voulaient pas de paroles italiennes.

Il se trouva alors un homme qui sut ce qu'on ne voulait pas, ce qu'on voulait, c'était Perrin.

Perrin était poëte; et, sans recourir à d'autres, il put composer, sous le titre de Pastorale, un opéra français en cinq actes, avec prologue.

M. de La Haye le fit représenter à Issy, et tout le monde courut à Issy.

Le cardinal Mazarin le fit représenter devant le roi à Vincennes, et tout le monde courut à Vincennes.

Mazarin allait faire représenter Ariadne, autre opéra de Perrin; les décorations étaient déjà prêtes, lorsque la mort de ce ministre les couvrit de tentures de deuil.

Enfin, neuf ou dix ans après, Perrin, au lieu de donner des opéras à la cour, en donna à Paris. Il obtint le privilége exclusif de ce spectacle sous le nom d'Académie de musique; et Paris, enivré de plaisir, cria : Gloire à Perrin! gloire à Perrin!

Or, chose singulière, ce Perrin, le père de notre opéra, était homme d'église, ou du moins en prenait le titre; il s'appelait abbé, portait la tonsure et le petit collet; et, chose encore singulière, celui qu'il s'associa pour la musique était aussi une espèce d'homme d'église : Cambert était organiste du chapitre Saint-Honoré. Enfin, pour comble de singularité, Perrin et Cambert tirèrent de l'église leurs acteurs; ils les prirent presque tous parmi les musiciens des cathédrales.

Mais l'opéra est, si je peux m'exprimer ainsi, une œuvre complexe; il faut un poëte, il faut un musicien, il faut aussi un machiniste, il faut aussi un compositeur de ballets. Paris fut assez heureux pour avoir en même temps que Perrin et Cambert, un marquis de Sourdeac, riche machiniste, un Beauchamp, habile compositeur de ballets, l'un et l'autre nés aussi pour l'opéra.

Ces hommes qui par leurs divers talents devaient se chercher s'étant rencontrés, s'associèrent; mais bientôt ils se brouillèrent, et le marquis de Sourdeac s'empara du nouveau spectacle qu'il fut bientôt forcé d'abandonner à Lulli, à qui le roi donna le privilége de l'Opéra de Paris et de tous les opéras de France.

De même que pour les paroles Quinault avait succédé à Gilbert, successeur de Perrin; de même pour la musique, Lulli succède à Cambert.

Dans les commencements, l'opéra avec ses soleils, ses lunes, ses firmaments, ses tonnerres, n'eut, comme la comédie, d'autre asile que dans les jeux de paume. Il occupa d'abord ce qui de la rue Mazarine, en face de la rue Guénégaud, ensuite celui du Bel-Air, près le Luxembourg. Enfin, en 1673, il s'installa, s'introuisa pour toujours au Palais-Royal dont il remplit l'aile droite.

Que j'ai de plaisir à vous conter ces choses! Les commencements de la grandeur de l'opéra ne vous rappellent-ils pas ceux de la grandeur de Rome, couverte, sous les premiers rois, de chaume et de jonc?

J'aime à remarquer aussi comment, pour parvenir à cette grandeur, pour diversifier ses scènes, l'opéra, sachant que de sa nature il est surtout olympique et qu'il ne peut guère sortir des Métamorphoses d'Ovide ou de l'Appendix du père Jouvenci, essaie d'entourer ses héros, ses dieux, tantôt d'êtres cabalistiques, de chœurs de génies, de follets, de farfadets; tantôt d'êtres mythologiques, de chœurs de sacrificateurs, de prêtresses, de faunes, de satyres, de nymphes, de muses, de grâces; tantôt d'êtres infernaux, de démons, de diables, de diablotins; tantôt d'êtres magiques, de devins, de sorciers; tantôt d'êtres romanesques, de géants, de pages de géants; tantôt d'êtres physiques, de vents souterrains, de vents terrestres, de serpents; tantôt d'êtres métaphysiques, de la faim, des maladies, de la peur, des songes, des heures, de la jeunesse, de la victoire, de la gloire; tantôt d'hommes de divers états, de bergers, de bergères, de jardiniers, de jardinières, de cueilleurs, de cueilleuses de fruits, d'artisans, d'artisanes, de bourgeois, de bourgeoises, d'hommes, de femmes de bel air, d'hommes de cour, de chevaliers, d'hommes de diverses provinces, de Normands, de Gascons, d'hommes de divers pays, de Français, de Suisses.

Et toujours coups de théâtre, et continuellement métamorphoses, à commencer par celles des jeunes jardinières, des jeunes bourgeoises qui dansent, qui aussitôt qu'on veut les embrasser se changent en buissons épineux et continuent de danser.

Mon jeune ami! j'avance; attention!

Lorsque l'Opéra, décoré du titre d'Académie royale de Musique, put être maître de l'espace, aussitôt il grandit, et le plus souvent il donna des pièces en cinq actes, où il n'y eut de personnages principaux que des héros, de personnages secondaires que de grands ou de petits dieux.

Attention encore!

Dès les premiers temps, et il en a été depuis, et sans doute à perpétuité il en sera de même, les opéras furent divisés en deux genres, en tragédies, en pastorales; et les uns et les autres furent tous précédés d'un prologue, ayant ses personnages, son intrigue particulière, ayant toujours pour sujet les louanges du roi. Que n'avez-vous vu, au prologue d'Alceste, comme moi, la nymphe de la Seine, dans le vaste jardin des Tuileries que la magie des décorations avait porté sur le théâtre, chanter à Louis XIV, revenant de sa seconde et permanente conquête de la Franche-Comté, ces beaux vers :

« Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas?
» Serai-je toujours languissante
» Dans une si cruelle attente! »

Ah! dans ce moment qui pour moi dure encore, quel spectacle! j'entends surtout quel spectacle que celui des loges et du parterre où toute la France, du moins toute l'élite de la France était enchantée, enivrée d'enthousiasme et d'amour pour son jeune roi! Certes, à mon avis, Louis XIV

a joui en ces instants de la plus grande gloire, de la plus grande félicité dont un homme puisse jouir en ce monde : et avec quelle majesté n'en portait-il pas le poids! Je remarquai, et je regardais bien, que ni son port, ni son attitude, ni ses traits n'en étaient dérangés. C'est ce noble port, cette noble physionomie, ce sont ces nobles regards que copient les acteurs qui figurent Jupiter, Mars, Agamemnon, Achille, Hector, qu'à leur tour recopient les hauts personnages, les jeunes gens les plus distingués de la cour, qui vont les porter dans les salons de Paris, de la France, de l'Europe.

Vous le savez sans doute, continua cet homme, Quinault ne vit plus; il est mort dans la fatale année 1688. La France avait perdu une année auparavant le plus grand des musiciens qui ait été. Et, pour m'exprimer comme sur la scène, le dieu Pluton, ayant l'un, ne put se passer de l'autre. Depuis, on change presque tous les ans de poëte et de musicien; on ne peut plus retrouver ni de Quinault, ni de Lulli.

Honneur maintenant aux acteurs, surtout à ceux qui furent les premiers.

La mémoire de Beaumavielle, de Rossignol, basses-tailles; de Miracle, taille; de Clédières, de Thollet, haute-contre, nourris et élevés dans les églises, s'est conservée.

On parle avec transport de leurs successeurs nourris et élevés pour le théâtre, et entre autres de Neveu l'aîné, de Dumesnil; et le souvenir de la bouche de rose, de la voix fraîche de Louison, de sa rivale la Rochois, de son autre rivale Fanchon Moreau, nous charment encore.

Mais, disent les jeunes gens, ou plutôt les vieilles gens, le bon temps de l'Opéra, surtout le bon temps où l'on payait bien à l'opéra, est passé. Ah! sans doute, il n'y a pas aujourd'hui de musicien seigneur châtelain d'une belle terre, secrétaire du roi au grand collége, comme l'était Lulli; il n'y a pas de poëte lyrique rassasié d'or et de gloire comme l'était Quinault; mais les appointements de tout ce grand peuple de l'Académie royale de musique ont été augmentés plutôt que diminués.

Les dépenses de ce superbe spectacle, y compris les pensions et les gratifications, ne montent pas à moins de cent mille francs. Cet homme entra dans les plus grands détails des appointements en suivant tous les emplois et tous les grades.

— Ne conviendrez-vous pas maintenant, me dit-il, quand il eut fini, que l'Opéra ne paie pas si mal; qu'un acteur qui, avec sa gratification, a jusqu'à dix-huit cents, deux mille livres, a de quoi vivre, et qu'un choriste qui, pour venir deux ou trois fois la semaine chanter quelques minutes à la clarté de mille chandelles, devant les plus belles dames de Paris, reçoit quatre cents livres, quelquefois cinq cents, quelquefois six cents, gagne autant qu'à une cathédrale, où les offices sont quotidiens, toujours fort longs et toujours fort médiocrement payés? — Sans doute, lui dis-je; mais il n'y a en France, m'avez-vous dit, que vingt de ces heureux musiciens. — Dans ce moment, il n'y en a que dix-neuf, et il dépend de moi que vous soyez le vingtième. Voyons un peu l'étendue et le volume de votre voix. Chantez-moi le *Requiem*, oui le *Requiem!* Si vous chantez bien le *Requiem*, vous chanterez de même *Jeunes cœurs, tout vous est favorable.* Le désir de devenir choriste, de chanter à la clarté de mille chandelles, de faire entendre ma voix devant les plus belles dames de Paris; le son des quatre, cinq, six cents livres d'appointements me dilatèrent si bien la gorge, que l'agent de l'Opéra, car cet aimable homme l'était, fut content. Sans plus hésiter, il me compta soixante livres pour mon voyage : je partis pour Paris. Je pris la poste; j'arrivai en peu de jours; j'allai me présenter à la direction de l'Opéra, on voulut essayer de nouveau ma voix. Je chantai encore le *Requiem*. On rit, on applaudit; je fus aussitôt admis, encatalogué, reçu. Aussitôt, je m'habille comme mes camarades les chanteurs, les maîtres de musique de Paris; j'achète, outre un bel habit, du linge garni de point, une écharpe, des gants à franges d'or, et le hasard ayant voulu que ce fût un jour de jeudi, jour de représentation de pièce nouvelle, j'achète, au prix ordinaire de dix, douze livres, la partition. J'entre, et je vais me placer d'abord parmi les auteurs, qui, ainsi que les acteurs, ont leurs entrées franches; ensuite, tantôt ici, tantôt là, parmi les spectateurs, tous couverts de drap fin ou de velours, tous mis à peu près comme moi. J'avais cherché, j'avais trouvé le plus beau point de vue et le meilleur point d'ouïe de cette vaste salle, la plus vaste de l'Europe, entièrement peinte de marbre et d'or. Je fus extasié. Combien, d'ailleurs, j'étais fier de me trouver gratuitement, et comme chez moi, au milieu de personnes qui payaient encore plus cher qu'à la Comédie-Française, où les places des côtés du théâtre ne coûtent que trois livres douze sous, celles des premières et des secondes loges que trente-six sous, celles des troisièmes que vingt-quatre sous, celles du parterre que dix-huit sous, tandis qu'à l'Opéra, c'est un louis d'or les balcons, sept livres quatre sous l'amphithéâtre ainsi que les premières loges, trois livres douze sous les secondes, trente-six sous les troisièmes et le parterre. Mais quand je vis ce spectacle, unique en France, unique en Europe, unique au monde, je trouvai qu'on ne faisait pas payer assez cher; et bientôt après, je trouvai que ce n'était pas non plus assez punir ceux qui, pendant la représentation, ou n'écoutaient pas, ou étaient distraits, ou dormaient, que de les siffler, de les huer.

D'abord, ce qui me surprit le plus, ce fut le jeu des machines Hercule montait au ciel, Jupiter en descendait; cinquante, quatre-vingts personnages étaient enlevés avec la rapidité de la flèche. A une mer agitée succédait un paysage entouré de bosquets, dorés ou argentés par les astres dont les rayons semblaient pénétrer un vaste firmament. Alors je crus enfin ce que jusque-à j'avais refusé de croire, que l'ambassadeur de Guinée, assistant à l'Opéra, s'élançait dans ses mouvements d'admiration à moitié corps hors de sa loge, et qu'à mesure qu'il les apercevait il saluait le soleil, la lune et les autres planètes.

J'avais entendu parler de feux d'artifice figurés, colorés, par lesquels aujourd'hui Carême s'est rendu si célèbre. Je les vis à cette représentation; je fus ébloui de la variété de leurs couleurs et de leurs tableaux.

Que vous dirai-je de la musique? On la connaît partout. On sait que ce n'est plus la vieille musique française, encore moins la folle musique italienne qui, suivant ses caprices, fait rouler une syllabe pendant plusieurs mesures; mais que c'est la mélodieuse, l'admirable musique de Lulli, vraiment la musique de Lulli, car elle est toute sortie des inspirations de son génie. Je ne vous parlerai pas non plus de l'exécution. Je vous dirais : Elle est parfaite. Mais faudrait il pouvoir vous dire en quoi et comment elle est parfaite; comment le maître de musique, après avoir frappé de toute sa force trois coups de son bâton sur le pupitre, après avoir crié les trois *Prenez garde à vous*, l'orchestre et bientôt le chant se faisant entendre, vous jettent dans les délices de l'ouïe, dans les plus doux ravissements.

Ah! combien j'étais fâché que les pauvres gens, les valets et surtout les défenseurs de l'État, les soldats, ne pussent entrer, avoir place à ce céleste spectacle!

Quelques jours après ma réception, je montai sur les planches. On me plaça d'abord fort prudemment dans ce

nombreux chœur des sacrificateurs de l'opéra de *Cadmus*, qui, au bruit des tymbales et des armes, chante :

« O Mars! ô Mars! ô Mars!
» Mars redoutable,
» Mars indomptable!
» O Mars! ô Mars! ô Mars! »

Je fus, au premier instant, saisi : je crus que ces innombrables yeux, ces innombrables oreilles que je voyais ne regardaient et n'écoutaient que moi. La voix me manqua; mais, au même instant, m'étant aperçu que, là, personne ne me remarquait guère plus qu'au marché, la voix me revint si bien qu'il me semblait faire frémir les plafonds et les vitres. Depuis, le courage ni la voix ne m'ont plus abandonné.

Nos études n'étaient ni longues ni difficiles. Nous donnions par an quatre opéras, six au plus. Il est vrai qu'il y en avait deux de nouveaux, ce qui, je l'ai compté, fera qu'à la fin du siècle nous serons à peu près à notre cinquantième. Il est vrai aussi que nous nous tenions toujours prêts pour deux autres de Lulli afin de ramener le public, lorsqu'un des opéras nouveaux dont la recette allait d'abord quelquefois jusqu'à quatre mille livres, en déduisant même le sixième que ce spectacle, aussi bien que la Comédie-Française, donne à l'hôpital, ne pouvait pas ensuite soutenir trente représentations consécutives, cas auquel le poëte et le musicien cessaient de recevoir chacun les cent livres à eux attribuées pour chacune des dix premières représentations, et les cinquante livres pour les vingt suivantes.

Nous n'étions d'ailleurs obligés de nous trouver qu'à trois répétitions par semaine qui avaient lieu le mardi, le vendredi, le dimanche. Toutefois il convient de dire que, ces jours-là, il fallait, sous peine de six livres d'amende, être arrivé au moment où la cloche sonnait, c'est-à-dire à cinq heures, pour être en scène à cinq heures un quart; mais, je le demande, où ne faut-il pas être exact et où y a-t-il autant d'argent et de gloire? Quand je me souvenais d'avoir été petit enfant de chœur à Beauvais et que je me voyais sur le théâtre de l'Opéra, j'admirais la hauteur où il avait plu à la fortune de m'élever. Hélas! je ne me croyais pas si près d'en descendre!

Naturellement, j'aurais dû moins aimer la danse que la musique; malheureusement les ballets des danseurs et surtout des danseuses, que depuis quelques années on avait laissé monter sur le théâtre, me passionnèrent. J'étais, au spectacle, celui qui attendait avec le plus d'impatience les sylphes Pécourt et Létang, et surtout dans les danses des statues d'or, les sylphides Lafontaine et Desmâtins. Ce qui me charmait le plus, ce que je ne pouvais cesser de voir et de revoir, c'était la marche ingénieuse de ces scènes muettes, de ces pantomimes où s'offraient d'une manière si nette l'exposition, le nœud et le dénouement d'un drame dont les lettres ou les syllabes étaient les pliés, les élevés, les sautés, les tombés, les glissés, les tournés, les pas droits, les pas ouverts, les pas ronds, les pas tortillés, les pas battus, les pas de Sissonne, les coupés, les demi-coupés, les chassés, les pirouettes, les entrechats. J'admirais, je ne contenais pas assez mon admiration; cela était et remarqué et redit. La chorégraphie que nous a transmise le siècle dernier, et peut-être l'avant-dernier siècle, mais que Feuillet a perfectionnée en notant les divers pas de danse, comme les diverses notes de musique, me paraissait la première des méthodes de progrès et de perfectionnement; je le disais, et cela était encore remarqué, redit, et un jour que le maître des ballets demanda quels acteurs avaient le plus de mérite, ou ceux qui parlaient avec la bouche et les bras, ou ceux qui parlaient avec les bras et les pieds, tout le monde ayant gardé le silence, j'eus l'imprudence de donner mon avis; on le sut; on sut aussi que, suivant moi, on devait appeler l'Opéra plutôt l'Académie royale de danse, que l'Académie royale de musique, et que puisque Louis XIV avait dansé des ballets au milieu de sa cour, et que plusieurs grands seigneurs en avaient dansé sur le théâtre public, les danseurs de l'Opéra ne devaient pas plus déroger à noblesse que les chanteurs. On sut que j'en voulais au parlement de ce qu'il avait refusé d'enregistrer le privilége *de committimus* que le roi avait accordé aux danseurs de l'Académie royale de danse, tandis qu'il avait enregistré ce même privilége en faveur des peintres et des sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture; on sut qu'un danseur m'ayant dit que le roi d'Angleterre, Charles II, dînait quelquefois avec notre Bocan, son maître de danse, j'avais répondu qu'un prince ne saurait faire trop d'honneur au plus beau des arts, et que j'admirais le bon sens et le bon goût de nos princes, de nos princesses du sang, de nos grands seigneurs, de nos grandes dames, de ne vouloir, dans les bals, danser qu'avec nos premiers danseurs, nos premières danseuses.

Je me montrais, d'ailleurs, bien plus irrité contre les comédiens qui parodiaient les danses de l'Opéra, que contre ceux qui en parodiaient les chants.

Cette préférence pour un autre art que le mien me paraissait alors courageuse et impartiale, et aujourd'hui elle me paraît imprudente et mal fondée; elle m'attira une inimitié d'ennemis. Les acteurs, les choristes surtout en furent offensés. Ils conspirèrent ma perte et m'intentèrent l'accusation la plus calomnieuse.

A l'exécution d'un grand chœur, et au moment entre eux convenu, ils m'accusèrent d'avoir chanté un *fa* dièze pour un *fa* naturel. Dans le monde, messieurs, un *fa* dièse n'est pas grand'chose, mais à l'Opéra, c'est un crime qu'on n'y a jamais pardonné. A l'instant je fus congédié; heureux, me dit-on, que Lulli ne vécût pas, car il avait, ajoutait-on, cassé son violon sur le front de plusieurs joueurs de l'orchestre, que, dans leur vieillesse, l'Académie royale de musique devrait bien, par respect pour la mémoire de ce grand musicien, continuer à gager et à entretenir, comme portant l'antique empreinte de son exquise sensibilité. Je me retirai fort de mon innocence en me disant que s'il me fallait rendre compte de ma vie passée, je n'aurais pas un seul demi-ton, pas un seul coma sur la conscience. Aussi, peu de temps après, le coryphée, c'est-à-dire le chef des chœurs, m'écrivit-il de revenir, que l'administration me rendait ma place, que maintenant tout le monde convenait que j'étais un bon garçon et qu'il y avait eu du malentendu. Je répondis qu'à l'Opéra, ou nulle part, on devait bien entendre, et que puisqu'on m'avait mis dehors j'y restais.

Je vais vous dire ce qui me rendait si fier. J'étais entré dans une troupe où j'avais moi-même été fait coryphée des chœurs des comédies et des tragédies; mais n'étant payé qu'en beaux titres et en promesses, je passai dans une autre troupe, et de celle-là dans une autre, et de cette autre dans une autre encore, toujours entrant, sortant, toujours mécontent jusqu'à ce que j'aie eu le bonheur de rencontrer celle-ci, où je suis depuis long-temps, où j'espère être long-temps encore.

Toutefois mes cheveux commencent à grisonner, je prévois l'époque où il me faudra faire retraite. Alors je retournerai dans les cathédrales, en chantant l'Ancien Testament mis en vers et en musique par le bon abbé Pellegrin; et j'espère qu'on ne fermera pas la porte à un vieux nourrisson qui vient mourir au milieu de ceux qu'il aime.

Un moment après, il s'est remis sur son séant, et il a dit :

— S'il en est autrement, je formerai en province un de ces petits opéras de la foire Saint-Germain, un petit opéra-co-

mique, ou un petit opéra des anciens Italiens de Paris, ou un petit opéra de campagne.

Un moment après il s'est encore relevé : — Ou mieux un petit opéra de bamboches, qu'à mon gré je ferai parler, chanter, danser.

Il s'est relevé encore : — Ou mieux, j'introduirai en France les pieux opéras spirituels du carême.

Il s'est encore relevé : — Ou mieux, j'irai faire chanter des opéras latins dans les colléges.

Il ne s'est plus relevé ; il n'a plus rien dit.

LES DEUX ROMANCES.

Où va la romance? que devient la romance? va-t-elle se transformer en *lied*, c'est-à-dire acquérir plus d'étendue et de modulations, ou restera-t-elle simple, naïve et caractéristique comme elle le fut toujours, de notre goût national, ainsi que le bolero est l'expression de la musique espagnole? Cette question est tout aussi intéressante à résoudre que tant d'autres, proposées par une foule d'académies qui sont fort peu amusantes (les questions ou les académies comme on voudra l'entendre); et d'abord, nous devons poser en principe qu'il y a deux espèces de romances, la romance dramatique et la romance de salon. Cette dernière se subdivise même en plusieurs genres. Nous avons eu la romance historique, la romance romantique, la romance fantastique, etc., etc.

M. le général Thiébault, baron de l'empire, a écrit et publié un traité, une poétique littéraire et musicale du chant, et particulièrement de la romance; ce petit ouvrage est fait on ne peut pas plus consciencieusement, car le troubadour de l'empire va chercher l'origine de la romance chez les Egyptiens, les Grecs, les Romains, et jusque chez les Chinois; il prétend même que les psaumes de David et les prophéties d'Isaïe et de Jérémie n'étaient autre chose que des romances : il est vrai que nous en entendons beaucoup de nos jours qui ne sont guère que des jérémiades.

M. le général Thiébault fait, à propos de la romance, une dépense fastueuse d'érudition : il dit que la plupart des poëtes anciens furent dans leur temps des chansonniers et des romanciers (ce mot pris dans la signification de faiseurs ou chanteurs de romances). Plusieurs d'entre eux allaient chanter leurs vers dans les cours, et Homère lui-même est nommé par Huet le père des troubadours. Au nombre des romanciers, il place donc sans façon Alcée, contemporain et adorateur de Sapho qui ne s'est pas fait faute elle-même de chanter ses romances très passionnées, Anacréon, Alcman, Simonide, si justement vanté pour sa poésie et ses mélodies tendres et plaintives; Pindare, surnommé le prince de la poésie lyrique, Bachélide, Alcméon, Cosomèdes, célèbre par les charmes de sa muse lyrique, toute consacrée à l'amour et au vin; Tyrthée, fameux par ses chants guerriers et les effets qu'il en obtint, effets qui ressemblent beaucoup à ceux produits par notre grande romance nationale appelée *la Marseillaise*.

Les illustres poëtes-musiciens cités par M. le général Thiébault n'eurent pas seuls en partage les honneurs de la gloire lyrique, plusieurs femmes grecques la leur disputèrent avec succès, et de ce nombre furent surtout :

Myrtis, qui, pour ce qui tenait au genre lyrique, fut la maîtresse de Pindare et de Corinne;

Corinne, qui cinq fois remporta les prix sur Pindare;

Praxilla, auteur de chansons célèbres, et enfin Sapho, célèbre par ses amours et ses malheurs.

Dans ses investigations sur les romanciers de l'antiquité, M. le général Thiébault nous parle aussi d'Eleuthère, le premier qui ait composé des chansons d'amour, de Taletas, qui composa des hyporchèmes, c'est-à-dire des airs de danses guerrières; de Talès, qui excella dans l'art d'attendrir par le secours du chant; de Dydyme, le premier qui ait employé le mode mineur, et qui, ayant écrit 4,000 volumes, a découvert les premières règles du contre-point, ce dont il est un peu permis de douter.

Lorsque les peuples les plus puissants et les plus célèbres de l'antiquité eurent subi les lois du temps, et que les débris rappelèrent seuls leur grandeur et leur illustration passée, les Arabes recueillirent et conservèrent le feu sacré des sciences, des arts et des lettres, pour le transmettre ensuite aux peuples des temps modernes, et pour le perdre à leur tour eux-mêmes.

Quoi qu'il en soit, leur poésie embrassa tous les genres; et riche en sentences, en proverbes, en poëmes, en pièces de théâtre, en satires, en apologues, en épigrammes, en élégies, en énigmes, elle le fut même assez en poésie lyrique, pour former une *anthologie arabe* qui, presque toute consacrée à l'amour, contient des sujets absolument semblables à ceux de nos romances actuelles. De ce nombre nous citerons, de *Scifodula*, la peinture de son bonheur; de *Hassès*, l'éloge de sa maîtresse, dans lequel il prend Zéphyre pour son interlocuteur, et les serments d'amour que *Abu Taman* adresse à son amie, et que l'abbé Andrès juge digne des beaux temps de la Grèce.

La poésie juive fut dans le moyen âge la fille de la poésie arabe; elle dut, en 1040, son rétablissement à R. *Salmone-Ben-Gobirol*, mais elle ne s'exerça par ses poëmes et par ses chants, que sur les sciences, la morale, les éloges des hommes illustres et les louanges de Dieu; circonstance remarquable et qui distingue les Juifs modernes de tous les autres peuples, les Egyptiens seuls exceptés. Il y a plus, ils portèrent le respect pour leur langue au point de ne se permettre dans leurs écrits ni impiétés, ni obscénités, et de ne pas même les profaner par des équivoques, des plaisanteries, des trivialités ou des objets ayant rapport à l'amour ou au vin.

Lors de l'invasion de l'Espagne par les Maures, c'est-à-dire les Arabes, ces peuples y portèrent le goût et la culture des lettres : chaque armée mauresque avait à sa suite quatre savants chargés d'étudier les mœurs et l'histoire des peuples qu'ils soumettaient. Les poëtes qui ne formaient pas dans ces armées une corporation particulière, ne s'en livraient pas moins à leurs inspirations; le nombre des écrits laissés en Espagne par les Maures est immense, à eux seuls ces écrits forment à l'Escurial une vaste bibliothèque; nous pouvons ajouter que beaucoup de ces ouvrages sont en vers, ou contiennent un assez grand nombre de pièces de vers.

L'histoire de la guerre de Grenade, l'un des plus importants événements de la Péninsule Ibérique, renferme beaucoup de romances qui sont non seulement des légendes historiques, mais même des chants d'amour. Il en existe encore dans ce genre plusieurs qui semblent appartenir au Cid, et qui contiennent ses adieux à Chimène, et même à son cheval favori. L'Espagne devint le pays le plus éclairé et le plus riche en connaissances utiles; et il le fut jusqu'au XVe siècle, époque de l'expulsion des Maures, et depuis laquelle l'inquisition replongea peu à peu les peuples de la Péninsule dans l'ignorance, et finit par les placer à plusieurs siècles en arrière des derniers peuples de l'Europe; lorsque déjà ils avaient plusieurs siècles d'avance sur les plus instruits.

Il faut lire dans la belle histoire d'Espagne de Charles Romey, dans ce vaste résumé de tous les historiens du monde, car tous ont parlé de ces contrées riches et poétiques; il faut lire dans cet ouvrage où l'élégant écrivain le dispute au véridique et scrupuleux annaliste, ces pages animées qui peignent si bien l'héroïsme, les arts et la galan-

terie qui firent de l'Espagne le pays le plus intéressant de l'univers lors de l'occupation des Arabes. La romance, ainsi que nous venons de le dire, y joue un rôle très important. D'Espagne elle passa en Occitanie, en Languedoc; puis nos ménestrels la portèrent en Sicile où elle se naturalisa, mais sans pour cela quitter le sol de la France. Ainsi nous pouvons dire que l'Italie nous doit la connaissance et le premier développement de son goût musical.

Dans les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles la romance eut ses alternatives de gloire et d'oubli. Le vaudeville, qui a souvent été en honneur, mais jamais peut-être autant que de nos jours, lui a porté de terribles coups; et c'est maintenant la science harmonique qui lui a déclaré la guerre, ou plutôt qui la regarde du haut de sa grandeur, la déclarant niaise, plate, atteinte et convaincue d'ignorance et d'insuffisance pour le temps dans lequel nous avons le bonheur de vivre. Quoi qu'il en soit, la romance, qui, comme une jolie femme, fût-elle de la classe populaire, est bien vue partout, trouve toujours à se placer quelque part. Quand on la néglige au salon elle monte sur le théâtre et n'y produit pas moins d'effet. N'est pas qui veut compositeur de romances dramatiques. Paër qui vient de mourir, Catel, Lesueur, Carafa et beaucoup d'autres n'ont jamais pu en faire une. *Vous qui d'amoureuse aventure*, de Renaud d'Ast, dont on a fait *Vestalons au salut de l'Empire;* la délicieuse romance de Nina, *Quand le bien-aimé reviendra*, et plusieurs autres, prouvent que Daleyrac avait éminemment le génie de la romance dramatique, de même que Gretry, qui a fait la mélodie si naïve et si colorée de *Richard-Cœur-de-Lion : Une fièvre brûlante. — Femme sensible, entends-tu le ramage*, et *Je suis encor dans mon printemps*, ont placé Méhul au premier rang des compositeurs de romances dramatiques. Il n'est resté de Nicolo Isouard, ce mélodiste facile, que la romance de Joconde : *Dans un délire extrême*, dont le refrain plus connu est : *Mais on revient toujours à ses premiers amours*. Si les grandes pensées viennent du cœur, ainsi que l'a fort bien dit Vauvenargues, les bonnes romances qui se gravent tout d'abord dans votre souvenir, parce qu'elles sont empreintes d'une sensibilité vraie et profonde, n'en viennent pas moins. Voilà pourquoi nous serions fort embarrassé d'en citer une seule qui soit restée de l'auteur du *Domino Noir* et de *l'Ambassadrice*. Il n'a point assez de gaieté pour faire la chansonnette, et il a trop d'esprit dans son style musical pour laisser tomber de sa plume une douce romance. Il y avait bien du calcul et de la recherche dans la manière de Boieldieu et d'Hérold; mais ils se laissaient aller quelquefois, et c'est dans un de ces moments d'abandon qu'ils ont écrit sans doute : *Le noble éclat du diadème*, et *Rendez-moi ma patrie ou laissez-moi mourir*. Ce n'est point à dire que le style travaillé, que la science profonde en musique excluent l'inspiration mélodique; au contraire même, cette recherche montre la conscience du compositeur, et c'est à ce travail sérieux que nous devons : *Plus blanche que la blanche hermine*, des *Huguenots; Quand de la nuit l'épais nuage*, de *l'Éclair*, et ce chant si distingué de *Guido : Pendant la fête une inconnue*, mélodie suave et toute pleine d'âme, qui deviendra populaire si elle ne l'est déjà.

Il résulte de tout ceci que la romance de salon est l'aimable caprice d'un compositeur-amateur qui est amoureux ou qui fait le commerce des notes, et que la romance dramatique est l'inspiration d'un grand musicien qui poétise une simple mélodie au point d'en faire un drame des plus sombres en l'accompagnant des murmures de la tempête, comme l'auteur d'*Otello* l'a fait dans sa romance du saule qui jette comme une prévision de mort dans l'âme de l'auditeur.

Henri Blanchard.

Biographie.

BERNARD ROMBERG.

Bernard Romberg, le plus célèbre de tous les violoncellistes, naquit en 1770 à Dinklage près Münster. Encore enfant il se fit entendre à Paris et y reçut quelques leçons de L. Duport, dont il avait su gagner l'affection. Après avoir parcouru successivement l'Angleterre, le Portugal et l'Espagne, il se rendit à Hambourg et s'y maria; ensuite il vint de nouveau se fixer à Paris, où son beau talent, ayant été généralement reconnu et particulièrement apprécié dans les concerts donnés par Cherubini et Garat, il fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire. Des affaires de famille le forcèrent bientôt de se démettre de son emploi, et de retourner en Allemagne. En 1805, il fut appelé à faire partie de la musique du roi de Prusse, quatre ans après il suivit la cour à Saint-Pétersbourg, et de là à Londres; de retour à Berlin, Romberg accepta la place de maître de chapelle qui lui avait été offerte; mais poussé par son invincible penchant pour les voyages, il abdiqua ses fonctions au bout de trois années et reprit ses habitudes nomades. La Norwège, la Suède, la Pologne, la Hongrie et l'Italie l'applaudirent tour à tour; en un mot il n'est presque pas de ville un peu importante en Europe où Romberg ne se soit fait entendre et où sa présence n'ait excité le plus vif enthousiasme.

Romberg a composé quelques opéras, la *Fidélité du Chevalier*, *Ulysse et Circé*, le *Naufrage*, etc., qui obtinrent un succès d'estime; il a écrit un grand nombre d'ouvrages pour le violoncelle, ce sont autant de chefs-d'œuvre qui jouissent d'une réputation universelle et qui n'ont point été encore surpassés. Ses délicieux concertos, duos et quatuors, remplissent toutes les conditions de l'instrument sans en outrepasser les bornes. Romberg joue lui-même du violoncelle avec une rare perfection, et les sons qu'il en tire sont d'une simplicité et d'un sentiment vrai qui n'empruntent rien au charlatanisme de certains tours de force à la mode. Jamais cet artiste ne vise à l'effet, un goût épuré, une expression entraînante, une facilité prodigieuse, telles sont les qualités qui distinguent ce merveilleux talent.

Romberg a voulu quitter à temps le théâtre de ses triomphes et renoncer aux applaudissements de la foule; nous qui avons eu le bonheur de l'entendre, nous ne trouvons pas que l'âge lui ait fait subir sa rigoureuse influence, et nous pensons qu'il y a plus de modestie que de sagesse dans la détermination du célèbre violoncelliste. Quoique cédant parfois au vœu national des contrées qu'il parcourait, en arrangeant pour son instrument des airs russes, suédois, écossais et autres, Romberg ne s'est jamais soumis au caprice musical du moment, et de ces compositions hétérogènes il a su former un tout, un ensemble qui respire son style et en porte le cachet individuel aussi bien que ses produits les plus classiques. Avant d'écrire lui-même, Romberg a exécuté de préférence, environ jusqu'à sa seizième année, de la musique de Pleyel; disons en passant que dans sa jeunesse il ne consultait jamais le texte musical et jouait de mémoire, ainsi que la plupart de nos instrumentistes modernes.

Un grand nombre de violoncellistes l'ont suivi dans ses voyages pour tâcher de s'initier au secret de son jeu, et si aucun d'entre eux n'a pu atteindre à la même supériorité, ce n'est pas à coup sûr le maître qu'il en faut rendre responsable, car il prodiguait ses leçons et ses conseils avec beaucoup d'empressement et une inépuisable bienveillance. La *Gazette musicale* de Leipzig a fait paraître en 1835 un portrait très ressemblant de Romberg. En ce moment ce grand artiste est à Paris, où il s'occupe d'une publication

d'une méthode de violoncelle qui doit résumer les excellentes théories sur la nature et les ressources de cet instrument. Ce travail important et très développé, qu'il a daigné nous soumettre, réalisera, nous n'en doutons pas, les espérances qui s'attachent au nom de l'auteur. La méthode se divise en deux parties principales : la première comprend une description exacte du violoncelle et des explications claires et précises sur la tenue de l'instrument, sur la position du corps, sur l'archet et le doigté ; plusieurs dessins correspondent à divers passages du texte pour faciliter encore l'intelligence des démonstrations ; viennent ensuite des exercices pour apprendre à bien lier les cordes et à assouplir les doigts. Les chapitres suivants sont relatifs aux principes élémentaires de musique, tels que valeur des notes, mesure, mouvement, gammes, modes, syncopes, appogiatures, etc., etc. Nous avons principalement remarqué, entre autres paragraphes, celui qui concerne les *arpèges*, où le professeur indique le moyen le plus prompt d'arriver à les exécuter avec aisance et facilité. Nous avons vu aussi avec plaisir que l'auteur s'est abstenu de grossir inutilement la première partie de son livre de morceaux empruntés à différents maîtres ; du reste il a fort bien suppléé à cette adjonction, dont le principal inconvénient est de porter un ouvrage à un prix trop élevé, en indiquant les compositions à l'étude desquelles on peut acquérir le degré de force voulu pour passer à la seconde partie.

En commençant, il analyse le système de Bocchermi, touchant la manière d'employer les différentes clefs, et s'attache à en faire ressortir l'inutilité ; aussitôt après il donne des exemples pour la clef de basse, la clef de ténor et la clef de violon ; plus loin il traite des sons harmoniques (sons de flageolet), des doubles cordes, du pizzicato, des différentes sorties de trilles, de cadences, de grupetto, de trémolo, etc. ; puis de *piano*, de *forte*, de *crescendo* et *decrescendo*, du staccato, etc. ; enfin suivent des variations où sont réunies à dessein toutes les difficultés, toutes les nuances, toutes les finesses du jeu.

Les derniers paragraphes contiennent d'abord une dissertation étendue et raisonnée dans laquelle les principes de déclamation sont appliqués à l'exécution, et qui a pour but de faire connaître à un amateur le secret de rendre une mélodie avec un certain charme et une grande vérité d'expression. Ensuite des considérations philosophiques sur la musique en général, et en particulier sur la musique nationale, la musique de chambre, etc. Cette seconde partie est terminée par les notions d'harmonie qui sont les plus nécessaires à un violoncelliste amateur, et qui, plus tard, se trouvent résumées dans un prélude avec basse chiffrée renfermant toutes les espèces d'accords.

Romberg doit publier, comme faisant suite à cet ouvrage, des compositions pour le violoncelle encore inédites. Tous ce que nous venons d'indiquer ici sommairement est parfaitement détaillé dans la méthode, qui contient en outre bien d'autres préceptes d'une incontestable utilité et d'une application immédiate à l'étude de l'instrument qui les a suggérés. Seul de tous les artistes qui ont illustré le violoncelle, Romberg était capable de concevoir et d'exécuter un travail aussi intelligent, aussi complet ; c'est le fruit de son savoir, de son expérience, c'est le digne complément de ses autres œuvres, et un de ses titres les plus justement acquis à l'estime et à la reconnaissance des vrais amis de l'art.

G. Kastner.

Nouvelles.

*** Il n'y a plus que quatre candidats pour la place devenue vacante à l'Institut par la mort de Paër. M. Berlioz, en apprenant que M. Spontini se mettait sur les rangs, a cru devoir se retirer.

*** *Le Naufrage de la Méduse* est retardé au théâtre de la Renaissance par l'indisposition subite du *ténor* qui devait débuter dans cet ouvrage. M. Gibert a été atteint d'une extinction de voix à la répétition. Son rôle est confié à un autre débutant, M. Ricciardi, dont nous avons parlé, et qui a demandé dix jours pour l'apprendre.

*** L'art musical vient de faire une nouvelle perte. Un de nos jeunes violonistes que le public a eu souvent occasion d'applaudir au Théâtre-Italien, dans nos concerts, ainsi qu'aux soirées de la salle Saint-Honoré, M. Maurice Singer, a succombé, la semaine dernière, à une maladie de poitrine dont il était affecté depuis long-temps. Indépendamment de son talent d'exécution, talent solide et exempt de tout charlatanisme, Maurice Singer se distinguait encore par ses compositions, dont quelques unes rappellent la manière de Mayseder ; ajoutez à cela une douceur sans égale et une rare modestie. Maurice Singer avait une belle carrière à parcourir, il lui manquait malheureusement le plus précieux de tous les biens : la santé.

*** La *Société de Sainte-Cécile* fondée sous le patronage de MM. Meyerbeer, de Bériot et de nos plus hautes célébrités musicales, a donné, samedi dernier, sa séance d'inauguration. Un auditoire nombreux et choisi se pressait dans les magnifiques salons où se tiennent les réunions de cette société. MM. de Bériot et Osborne, mademoiselle Clara Wieck, le célèbre Romberg, ont ravi l'assemblée par de charmantes compositions, exécutées avec le talent élevé qui distingue ces artistes. Nous voyons avec plaisir les premiers résultats de cette utile institution et nous désirons vivement que, par leur zèle, leurs travaux, leur indépendance, les artistes qui en font partie concourent puissamment au progrès de notre art. Il faut surtout songer à faire de grandes choses, et sortir du cercle étroit dans lequel de pareilles sociétés sont ordinairement circonscrites. Nous n'avons pas besoin d'indiquer ici ce qu'il nous semblerait bon et utile de faire, car les noms sous le patronage desquels cette société s'est placée sont de sûrs garants des intentions qui l'animent.

*** On a exécuté à Notre-Dame, dimanche dernier, jour de la Pentecôte, une messe en musique d'un jeune compositeur dont le nom, peu connu jusqu'ici, paraît destiné à acquérir de la célébrité. M. Juvin, qui aurait pu sans doute comme bien d'autres lancer quelques romances dans le monde musical pour se faire connaître, a mieux aimé débuter dans la carrière par un morceau capital. S'il y a témérité à en agir ainsi, il est juste de dire que cette fois le compositeur a fait plus qu'on ne devait attendre d'un débutant ; la musique de cette messe est généralement d'un caractère large et religieux.

*** C'est définitivement aujourd'hui jeudi qu'aura lieu l'ouverture des Concerts des Champs-Elysées, en face le garde-meuble de la couronne. M. Tilmant, chargé de diriger la musique des grands maîtres, fera exécuter la dernière symphonie de Ries. A vendredi le début des chanteurs montagnards. Jamais, il faut l'avouer, établissement de musique n'aura offert autant d'éléments de succès, et ne se sera ouvert sous des auspices aussi favorables que celui des Champs-Elysées.

*** L'administration des Concerts du Jardin-Turc, qui a fait une très belle ouverture dimanche passé, nous promet, à compter du 30 mai, un concert extraordinaire tous les jeudis, dans lequel se feront entendre tous les premiers solistes.

*** La terrasse du jardin Musard est déjà découverte, et le jour n'est pas loin où le public sera admis à jouir de la charmante promenade qu'on lui prépare. Pour rendre l'inauguration de ces concerts plus intéressante, l'orchestre exécutera pour la première fois tous les morceaux du *Lac des Fées* et deux quadrilles sur des motifs de cet opéra. M. Fessy improvisera sur un très bel orgue construit dans les ateliers de MM. Daublaine et Callinet.

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 30 Mai 1839. N° 22.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Correspondance entre Gœthe et Zelter, par Fétis. — Les chanteurs montagnards, par Germanns Le Pic.—Ouverture du concert des Champs-Élysées, par H. Blanchard. — *Variétés:* Winter et le baron de Poissl. — Nouvelles. — Annonces.

LITTÉRATURE MUSICALE.

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN GOETHE UND ZELTER, ETC.

(*Correspondance entre Gœthe et Zelter dans les années 1796 à 1832, publiée par le docteur Frédéric-Guillaume Riemer*) (1).

Une correspondance suivie pendant trente-six ans, et des épanchements d'une constante amitié entre des hommes si peu semblables que Gœthe et Zelter ne sont pas un des spectacles les moins singuliers de notre époque si fertile en choses bizarres! Gœthe, cet homme d'imagination si brillante, d'esprit si fin, ce cœur si chaud en apparence, mais en réalité si rempli d'un froid égoïsme, ce courtisan si délié, mis en contact avec un musicien plus savant qu'homme de génie, plus didactique que savant, d'un esprit plus solide qu'élégant, d'un caractère plus estimable que séduisant, et qui avait au fond du cœur plus de dévouement à l'amitié que d'affection apparente pour ses amis; — tout cela, dis-je, a de quoi nous frapper d'étonnement. Et pourtant le sentiment qui unissait ces deux hommes si différents se montre à nous sous l'aspect d'une incontestable sincérité, dans une longue suite de lettres découvertes après leur mort, et publiées par les soins d'un savant respectable, dont le nom seul offre une garantie suffisante de l'authenticité de cette correspondance, qui d'ailleurs ne laisse aucun doute par elle-même sur sa réalité.

On sait que Gœthe avait fixé son séjour habituel à Weimar, quoiqu'il fît quelquefois des voyages à Iéna, à Carlsbad, et dans d'autres petites villes de l'Allemagne. Zelter, successeur de Fasch dans la direction de l'Académie de chant de Berlin, passa la plus grande partie de sa vie dans cette ville, et ne s'en éloigna que pour quelques voyages artistiques en Silésie, en Saxe et à Vienne. La plupart des lettres qui composent la correspondance de l'illustre poëte romancier et du professeur de musique sont donc datées de Weimar et de Berlin, quoiqu'il y en ait quelques unes assez importantes pour l'histoire de la musique, écrites par Zelter à Dresde et à Vienne. Le commerce épistolaire de ces amis fidèles finit par la mort de Gœthe, le 22 mars 1832. Zelter le suivit bientôt au tombeau.

Six volumes de lettres dont un grand nombre n'ont pour objet que des relations privées, sans intérêt pour le lecteur, c'est beaucoup, c'est trop. Deux volumes où l'on aurait réuni le choix de celles où Gœthe juge le mérite des hommes éminents de son époque, où Zelter fournit des renseignements curieux sur quelques musiciens célèbres de l'Allemagne, et sur la situation de la musique à Berlin, à Dresde et à Vienne, auraient offert beaucoup d'intérêt. Je regrette que l'éditeur n'ait point osé faire ce choix, et que son travail se soit borné à ranger toutes les lettres qu'il a trouvées dans leur ordre chronologique. Les lettres de Gœthe sont en général plus courtes et d'un style plus concis, plus élégant, plus original, que celles de Zelter. On y remarque avec plaisir le goût prononcé de ce grand écrivain pour la musique. Souvent il consulte son correspondant sur la valeur de quelques œuvres capitales de cet art; mais quelquefois il se hasarde à juger lui-même, et presque toujours ses idées sont remarquables par leur nouveauté de pensée ou d'expression.

Zelter parle de l'art en homme qui le connaît; mais il n'est point exempt de préventions, de préjugés, et comme la plupart des musiciens, il se laisse entraîner à des jugements absolus, comme si, dans des conditions données,

(1) Berlin, 1834, 6 vol. in-8°.

l'art ne pouvait être conçu que d'une certaine manière. Ce défaut de son éducation musicale l'entraîne parfois à des critiques qui manquent de justesse et de justice. C'est ainsi qu'en parlant de la messe de *Requiem* de Cherubini (Lettre 329, 59 juillet 1819, tom. I, p. 34), il dit :

« J'ai fait avant-hier avec le vieux Salieri la promenade » la plus agréable à Schœnbrunn. Ce vénérable ami est en» core si plein de musique et de mélodie, qu'il parle pour » ainsi dire en musique, et qu'on ne peut le comprendre » qu'en se pénétrant bien de son caractère. Pour moi, j'é» prouve un grand plaisir à épier cette nature si vraie, à le » trouver toujours sincère, toujours gai.

» Je reviens sur cette remarque en lisant la partition du » nouveau *Requiem* de Cherubini. C'est une musique tour» mentée à l'excès, qui doit plaire dans notre temps, et qui » plaît en effet, *précisément parce qu'elle manque de vé» rité*, tandis que tout y est arrangé de la manière la plus » séduisante. On y chercherait vainement le sentiment » d'un repos éternel (*requies æterna*). Le compositeur n'a » fait qu'étudier dans le texte les endroits où il pourrait » faire du bruit : *Dies iræ, Mors stupebit, Rex tremendæ » majestatis*, etc. Bref, la chose secondaire est ici la prin» cipale, et le tout ressemble à un homme qui dirait con» stamment *non*, pendant qu'il ferait avec la tête des signes » affirmatifs. J'ai sous les yeux une analyse de cet ouvrage » aussi mensongère qu'embrouillée. Tantôt le compositeur » y est élevé jusqu'aux nues, et tantôt rabaissé pour avoir » voulu entrer en lice avec Mozart. Comme si, après Mo» zart, il n'était plus permis à personne de composer ! »

Dans ce jugement, que la plume de Zelter n'aurait sans doute point tracée s'il avait cru qu'il dût devenir public, le critique n'a point été éclairé par la philosophie de l'art. Il aurait dû remarquer d'abord que la musique d'église a été conçue dans trois systèmes principaux. Le premier, qui fera éternellement la gloire de Palestrina et des maîtres de son école, est celui de la prière pure, où l'expression n'apparaît que comme l'accent d'une foi vive et sincère. Le second, né dans le XVIIe siècle, est celui de ce style brillanté qui n'a presque aucune analogie avec le sens des textes sacrés, et qui ne se distingue point de la musique mondaine. C'est ce style qui, d'Italie passant en Allemagne, y donna naissance à cette mauvaise école de musique d'église dont on retrouve les traces jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et dont Haydn lui-même n'a point su se séparer. Le troisième système est celui qui mêle à l'expression des sentiments religieux la véhémence des passions humaines ; qui peint l'amour de Dieu comme un amour sensuel, et qui a pour la prière des accents de terreur et de désespoir ; en un mot, c'est le dramatique introduit dans le service divin. Ce système, qui commença à se faire remarquer dans les compositions d'Alexandre Scarlatti, se développa ensuite dans celles de Leo, de Jomelli, acquit une grande puissance entre les mains de Mozart, et de nos jours s'est élevé si haut dans les œuvres de Cherubini. Que le système de l'ancienne école romaine soit préférable et plus conforme à son objet, c'est ce qui ne peut être mis en doute ; car cet objet, c'est la prière et non la peinture des sentiments de crainte ou d'espérance dont nous sommes agités ; mais lorsqu'il s'agit de prononcer sur le mérite d'une œuvre d'art conforme à l'esprit du temps qui l'a vu naître, ce n'est plus son système qu'il faut examiner : on doit se placer au point de vue de l'auteur et considérer comment il a rendu sa pensée. Or, à cet égard, Cherubini ne mérite que des éloges, car dans sa messe de *Requiem* à quatre voix, les qualités du style sont le type de la perfection.

Rien n'est d'ailleurs plus faux que l'assertion de Zelter, qu'il n'y a point dans cette musique le sentiment du repos éternel ; car Cherubini a précisément exprimé d'une manière admirable l'idée de ce repos sur les paroles du dernier morceau *Dona eis requiem*. Je me souviens encore de l'impression profonde que me fit ce morceau aux obsèques de Méhul : je me sentais mourir.

La sévérité du jugement de Zelter est d'autant plus singulière, que l'Allemagne tout entière professe une admiration mêlée de respect pour les œuvres de l'illustre directeur du Conservatoire royal de musique de France, et que ce même Zelter se montre, en d'autres endroits, assez avancé pour donner des éloges à des choses qui ne pouvaient être ni dans ses habitudes ni dans ses goûts. Aussi n'est-ce point sans étonnement que je vois un amateur d'ancienne musique, un musicien de Berlin, de cette ville qui s'est montrée si peu favorable à la musique de Rossini, vanter cette musique qu'il entendit à Vienne, avec une sincérité digne d'éloge. « Immédiatement après mon arrivée (dit-il), » je suis allé au théâtre de la porte de Carinthie ; j'y ai en» tendu pour la première fois, et fort bien exécuté, l'opéra » de Rossini, *Otello*, dont la musique est d'un caractère » neuf. Le compositeur n'a pas suivi le poëte ; il a composé » un poëme musical qui a par lui-même un sens clair ; il » est homme de génie, et sait faire usage des moyens dont » il dispose, sans s'inquiéter, comme Gluck, de la nature » des instruments qui doivent exécuter sa musique. Ses » *crescendo* ont de la grandeur ; sa pensée est toujours » nette ; on peut dire enfin qu'il joue avec les sons, et que » les sons jouent avec lui. »

Cette même lettre fort longue, écrite de Vienne par Zelter, renferme des anecdotes curieuses sur plusieurs artistes distingués, et sur l'état général de la musique dans cette ville. Je crois qu'on ne verra pas ici sans intérêt les passages suivants relatifs à Beethoven.

« Beethoven est à la campagne, mais personne ne sait » où. Il vient d'écrire de Bade à un de ses amis de Vienne, » et pourtant il n'est point à Bade. On le dit d'une humeur » insupportable, quelques uns prétendent même qu'il est » fou. Cela est bientôt dit ! Que Dieu nous pardonne nos » torts ! Il paraît que le pauvre homme est complétement » sourd. Je me figure cette position : voir le doigté sur le » clavier et n'entendre point le son !

» Voici un de ses traits : Dernièrement il entre chez un » restaurateur, se place devant une table, et après être » resté pensif pendant une heure, il appelle le garçon : Que » dois-je ? — Mais... monsieur n'a encore rien pris. Que » faut-il lui servir ? — Donne-moi ce que tu voudras, et » va-t'en ! »

« *Vienne, 14 septembre* (1819). Avant-hier j'ai voulu » aller voir Beethoven à Mœdlingen ; pendant ce temps il » venait à Vienne. Nous nous sommes rencontrés sur la » grande route, nous sommes descendus de voiture et jetés » dans les bras l'un de l'autre. Le malheureux est devenu » presque totalement sourd ; en le voyant, j'ai eu peine à » retenir mes larmes. J'avais pour compagnon de voyage » l'éditeur de musique Steiner ; et comme on ne peut pas » s'entretenir facilement avec un sourd sur une grande » route, il fut décidé que nous nous retrouverions le même » jour chez Steiner, à quatre heures ; après quoi chacun » de nous continua sa route. Après le dîner, nous retour» nâmes à Vienne. Accablé de fatigue, je me couchai, et » m'endormis si bien, que je ne me souvins plus du rendez» vous. Le soir j'allai au théâtre, où je fus frappé d'un coup » de foudre en apercevant de loin Beethoven, et je re» marquai que lui-même éprouvait une émotion semblable ; » mais ce lieu n'était pas propre à s'expliquer avec un » homme privé de l'ouïe. Voici la suite de cette aventure.

» Malgré les reproches qu'on fait à Beethoven, repro» ches mérités ou non, il jouit à Vienne d'une considéra-

» tion qui n'est accordée qu'à des hommes extraordinaires. » Steiner s'était empressé de faire savoir que le *grand* » *homme* viendrait pour la première fois dans sa boutique » étroite, qui peut à peine contenir six ou huit personnes, » Il en vint cinquante qui encombraient toutes les avenues » du magasin jusque dans la rue. On y remarquait beau- » coup d'artistes, de littérateurs et d'hommes distingués en » tout genre; mais tout cela attendit en vain. Je n'appris » ces détails que le lendemain par une lettre de Beethoven » où il s'excusait de son mieux. Comme moi, il avait dormi » et manqué le rendez-vous. »

La plupart des lettres de Zelter renferment des renseignements pleins d'intérêt sur la situation de la musique à Berlin, et sur des artistes ou écrivains concernant cet art, particulièrement dans les quatre derniers volumes. On chercherait vainement ailleurs certaines choses qui s'y trouvent. Je citerai, par exemple, un passage concernant Mortimer, auteur moderne d'un excellent livre sur la tonalité du chant choral de l'église réformée. Ce livre, qui parut en 1821, sous ce titre : *Der Choral-Gesang zur zeit der Reformation* (le Chant choral au temps de la réformation, Berlin, 1 vol. in-4°), avait produit une vive sensation, mais on ne savait rien concernant la personne de son savant auteur. C'est Zelter qui nous fait connaître cet homme intéressant, qui serait peut-être resté dans l'oubli, sans le passage d'une de ses lettres dont je vais donner la traduction.

« *Dresde*, 29 *mai* 1822. Un littérateur de Herrnhutt (1), » nommé *Pierre Mortimer*, vieillard de soixante-douze » ans, envoya à Berlin, il y a cinq ou six ans, par l'inter- » médiaire du vieux Kœrner, un manuscrit dans lequel il » établit sur des bases solides la tonalité des modes du chant » d'église, considérés comme étant aussi les modes de la » musique des Grecs. Depuis long-temps ce sujet m'inter- » ressait, et j'avais cherché à faire revivre ces modes, » comme tu auras pu le remarquer dans quelques unes de » mes mélodies, entre autres *Mahadoh, le roi de Thulé*, » et d'autres. Avec le secours de notre ministre, je suis » parvenu à livrer à l'impression ce manuscrit. Voulant » me mettre en correspondance avec l'auteur, je lui envoyai » de nouveaux essais comme des réalisations de sa théorie » fondamentale; mais il ne me répondit pas, et me fit seu- » lement dire un jour que ce que j'avais fait était bon, ce » qui me fâcha beaucoup contre lui.

» Cependant j'étais décidé à connaître cet homme. Notre » ministre m'avait autorisé à voir Pierre Mortimer dans » son herrnhutoise demeure. Les renseignements pris sur » lui près des frères moraves résidant à Berlin et ailleurs » ne s'accordaient pas. Les uns disaient qu'il ne fallait pas » y regarder de trop près avec lui, parce que c'était un » vieillard rempli de bizarreries; d'autres assuraient qu'il » ne pouvait écrire parce qu'il était perclus par la goutte; » enfin j'appris qu'il demeurait à Dresde, et lui seul fut » l'objet de mon voyage en cette ville. Je le trouvai fort » bon homme, plein de savoir; beau vieillard dont les » yeux brillent comme la santé même, quoiqu'il ait le corps » courbé et qu'il marche péniblement.

» Il a passé sa vie à faire des vers latins pour des circon- » stances relatives à la communauté des frères moraves » (on dit que ces vers sont fort beaux), à traduire de dif- » férentes langues des écrits de mission, et enfin à compo- » ser pour lui l'ouvrage précité sur le chant évangélique, » avec le secours de quelques vieux livres de chant du XVIe » siècle.

» Mortimer est fort pauvre. Sa bonne femme m'apprit » cela en me disant qu'elle regrettait de ne pouvoir m'of- » frir à dîner, parce qu'ils prenaient ce qu'ils mangeaient » dans la maison des Frères. Or, il faut savoir qu'on fait » dans cette maison la cuisine pour tous ceux qui doivent » vivre avec économie, à raison de 6, 8 ou 10 gros (environ » *un franc cinquante centimes*), non par jour, mais par » semaine. Tu comprends facilement qu'on ne peut pas » avoir des poulets rôtis pour ce prix. C'est cette pauvreté » de Mortimer qui fut cause qu'il ne me répondit pas; il » n'osait demander à personne de payer l'affranchissement » de sa lettre, et lui-même ne possédait pas de quoi rem- » plir cette formalité (1).

» Le premier jour de fête, je me suis rendu avec lui à la » prière du matin. C'était à huit heures; à dix, le sermon » était fini. Je l'engageai alors à venir dans ma chambre » pour y causer de ce qui nous intéressait. Le vin (que je » lui servis) lui plut, et le rendit moins réservé. Je re- » connus en lui un homme honnête et bon. Il est si timide » qu'il n'ose pas même s'ouvrir à sa femme ou à sa fille; il » ne jouit point de considération dans la ville, et son mé- » rite y est inconnu; on m'écoutait avec étonnement quand » je disais qu'on pourrait faire quarante milles d'Allema- » gne (environ quatre-vingts lieues) pour voir un tel » homme. Personne ici ne connaît son ouvrage sur le chant » choral, dont il n'a lui-même qu'un exemplaire, seul sa- » laire que le libraire lui a donné pour son manuscrit. Il » écrit bien en allemand; son style est clair et facile. J'ai » obtenu de lui la promesse qu'il répondra à mes lettres. »

On se sent serrer le cœur lorsqu'on songe que cet homme si peu connu, si misérable, est l'auteur du meilleur livre qu'on ait écrit sur une matière obscure et difficile, et que cet écrit renferme des recherches historiques qui indiquent un savoir d'une rare étendue. Mortimer doit être mort, car il était déjà vieux et courbé il y a dix-sept ans. Eh bien! pas un journal n'a dit un mot de lui à ses derniers jours, et l'indifférence des hommes l'a poursuivi jusqu'au-delà du tombeau.

J'aurais pu extraire bien d'autres choses remplies d'intérêt de la correspondance de Gœthe et de Zelter, mais ces citations ne sont déjà que trop étendues. Je crois que si quelque traducteur français faisait avec intelligence ce que l'éditeur allemand n'a pas cru devoir faire, c'est-à-dire s'il réduisait cette trop volumineuse collection des deux tiers, s'il en écartait toutes les lettres qui n'ont eu que l'intérêt du moment, et surtout un intérêt privé, il ferait une chose utile, un livre agréable qui obtiendrait sans doute du succès; mais s'il donnait tout ce que renferme la collection allemande, je crois qu'il trouverait peu de lecteurs. Les lettres de Gœthe même renferment bien des futilités peu dignes de l'impression.

FÉTIS.

(1) Herrnhutt, ville de la Saxe, sur la frontière de Silésie, est une ville dont tous les habitants sont de la secte des Frères moraves, si sévères dans leurs principes, si austères dans leurs pratiques religieuses!

(1) Le changement fréquent des administrations de postes en Allemagne est cause que toute lettre doit être affranchie. Sans cette précaution elle ne parviendrait pas.

CONSERVATOIRE DE BAGNÈRES.

Les chanteurs montagnards (1).

En 1855, j'étais dans les Pyrénées, j'avais entendu parler du Conservatoire de musique de Bagnères. Amoureux des merveilles de l'art tout autant que de celles de la nature, je ne pouvais manquer, quand j'arriverais à Bagnères de Bigorre, de m'enquérir d'un établissement dont l'existence était pour moi un problème à peu près insoluble. Je me demandais sans cesse comment une ville qui compte sept mille habitants, plus ou moins, pouvait entretenir un Conservatoire de musique, quand aucune des métropoles les plus riches du Midi n'en avait encore; je faisais à cet égard les suppositions les plus pittoresques et les plus gratuites, surtout sur les dispositions musicales et sur les belles voix des montagnards méridionaux, sur cet amour des arts qui fait préférer souvent chez les hommes favorisés par le soleil, le beau à l'utile, et je me disais que sans doute le patriotisme éclairé des Bigordans les avait portés à réunir, jusqu'à concurrence de la gêne pécuniaire, les moyens de donner aux masses cette éducation vocale qui entraîne d'ailleurs à si peu de frais. Arrivé à un autre Bagnères qu'est réellement dans la montagne, je m'entretenais du Conservatoire de la Bigorre avec un indigène fort aimable : — Ah! oui, me dit-il, les chanteurs de M. R***; vous entendrez là quelque chose de bien. — Comment! répondis-je, M. R***! Ce n'est donc pas un établissement appartenant à la ville? — Peut-être bien, fit le montagnard en éludant ma question; mais allez voir M. R***; c'est un homme fort aimable, très instruit, plein d'ardeur et de zèle à qui la ville doit beaucoup. Il lui sacrifie presque tous ses loisirs, car il est directeur d'un bureau de régie financière; vous vous entendrez très bien avec lui, c'est un de vos compatriotes. Mais ses jeunes gens chantent bien, ah! fort bien.

J'étais un peu déconcerté, car tous mes rêves tombaient à plat, et le Conservatoire de M. R*** eût-il été bien mieux encore que je ne l'imaginais, du moment qu'il était autrement que je me l'étais fait et que je rentrais dans une organisation ordinaire faite par un bureaucrate, par un Parisien, je n'avais plus les émotions nouvelles que je cherchais, je ne pouvais plus prétendre à une véritable impression de voyage; j'étais, comme on dit dans l'argot de certain monde, un homme *volé*. Quoi qu'il en soit, je me mis en route, le nez au vent, et ne comptant plus le Conservatoire tel quel de Bagnères que comme un accessoire plus ou moins agréable dans mon excursion.

J'arrivais d'Arrau, j'entrais dans la vallée de Campan, tant vantée et qui mérite en effet de l'être un peu plus que la vallée de Montmorency, mais qui ne vaut pas bien des vallées du Dauphiné dont on ne parle guère. Plus j'avançais, plus le pays s'aplatissait; l'Adour coulait bien à ma droite sur un lit écumeux encaissé tant bien que mal par des roches roulées; mais je finis par ne plus voir devant moi qu'une plaine immense sans montagnes à l'horizon, et bordée à droite et à gauche de collines hautes comme Montmartre, plus ou moins; puis au détour d'une admirable allée de parc à la Mac-Adam, j'aperçus deux clochers : c'était Bagnères de Bigorre. La patrie des chanteurs montagnards était une ville de plaines; encore une illusion perdue.

Pourtant j'en pris mon parti promptement, car cette gentille bourgade est si nette et si propre, et la politesse des habitants, quoique intéressée, toujours si aimable, que je n'eus pas de peine à m'accommoder fort bien de tout ce qui m'y était offert. Je consentis de bonne grâce à reconnaître dans les tertres auxquels s'appuient les dernières maisons, les premiers gradins de l'immense amphithéâtre qui s'élève jusqu'aux créneaux du Marboré et à la brèche de Roland; puis à propos de Roland, j'allai demander M. R*** et son Conservatoire.

On m'envoya à Frascati, immense hôtel garni badigeonné à la chaux, où l'on trouve tout, depuis l'appartement à 500 francs par mois jusqu'à la mansarde à 5 francs par jour, depuis le robinet d'eau minérale jusqu'à l'évier d'une immense cuisine; puis la table d'hôte, le restaurant particulier, un belvédère, et enfin un amphithéâtre bien garni de ses gradins en planches, où l'on peut jouer la comédie, donner des concerts, ou faire danser l'ours, *ad libitum*.

C'est là que vivait en garçon M. R***, qui me reçut en effet d'une manière parfaite, et m'apprit que son Conservatoire n'était autre chose qu'une école particulière et gratuite, qu'il avait fondée avec la plus grande simplicité possible et sans secours étrangers. Envoyé par ordre ministériel dans ce pays, il était arrivé avec un préjugé favorable à l'organisation musicale et à l'organe vocal des habitants Il est très vrai que ceux-ci ne sont pas, comme nos Parisiens, gâtés par l'orgue de Barbarie et par le vaudeville, et qu'on n'aurait pas du moins à détruire chez eux beaucoup de mauvais goûts. Il avait donc consacré à l'éducation musicale du peuple l'immense activité et l'énergie qu'il a reçues de la nature, et la science qu'il doit à l'étude; et le succès avait presque dépassé ses espérances. Ses moyens d'enseignement étaient fort simples : un violon, une guitare, un diapason, étaient les seuls instruments dont il s'aidât. Il est ainsi parvenu seul à former des masses chorales respectables, et à développer chez ceux de ses choristes qui avaient une voix tant soit peu exceptionnelle, une méthode de chant qui en faisait des solistes suffisants. Puis, comme il avait observé avec attention les signes caractéristiques du chant des montagnards pyrénéens, chant qui n'a, du reste rien de bien remarquable à l'état sauvage, il avait fait ressortir cet idiotisme musical avec le plus d'art possible dans les compositions qu'il avait écrites ou arrangées pour eux. C'est lui, en effet, qui a composé la plupart des morceaux que font entendre encore aujourd'hui les chanteurs de Bagnères.

En un mot, M. R*** avait beaucoup de rapports avec Choron, mais c'était un Choron mondain. Pendant huit jours que j'ai eu occasion de le voir, je ne l'ai pas entendu parler une seule fois de musique religieuse. J'ignore s'il aura fait tôt ou tard alliance avec l'église de Bagnères à laquelle ses vigoureux chanteurs si bien exercés auraient pu prêter un secours imposant; je sais du moins qu'il eût pu y trouver un auxiliaire puissant dans la personne d'un excellent organiste, Espagnol comme le sont presque tous les bons organistes des villes de la frontière pyrénéenne, et qui avait sans doute de bonnes traditions de musique sacrée. Je dois dire aussi que les jeunes Bagnerais m'ont paru, comme leurs voisins les Béarnais, fort peu dévots, quoique religieux au fond, dit-on. Ce qu'ils aiment principalement, comme tous nos méridionaux, amoureux avant tout de plaisir et d'éclat, ce sont les chants brillants d'amour et de gloire, les applaudissements de la place publique, et, je crois aussi, beaucoup l'argent. C'est probablement là l'idée première de ces voages qui seyent assez peu à une école et dont les profits pourraient bien avoir tué au cœur le Conservatoire.

Sans doute le conseil municipal avait voté, pour recevoir

(1) L'article suivant donne sur l'histoire des *chanteurs montagnards* des détails puisés à bonne source. L'appréciation du talent de ces chanteurs et de l'effet qu'ils produisent est faite dans un autre article à propos de l'ouverture du concert des Champs-Élysées.
(*Note du rédacteur*).

cette école, nommée si ambitieusement Conservatoire, l'érection d'un édifice en marbre; mais c'était là un encouragement qui engageait fort peu la ville, parce qu'il n'y a guère là d'autre pierre solide et taillable que le marbre, aussi commun à Bagnères que le moellon à Paris; puis l'édifice achevé, s'il l'a jamais été, si l'école ne subsistait plus, on en pouvait faire un hôtel garni loué chèrement dans la saison des eaux, d'où je dois conclure que la municipalité bigordane pourrait bien n'avoir en réalité pas témoigné au susdit Conservatoire un intérêt aussi vif qu'on le disait. Je me demande, aujourd'hui que les quarante chanteurs parcourent la France depuis deux saisons, recueillant des applaudissements et des écus, s'ils ont laissé à Bagnères quelqu'un pour leur former des successeurs. Je regretterais fort que cette institution, due à un homme étranger, n'eût été qu'un accident passager, et que cette semence qu'il avait fécondée par son zèle, et seulement dans le but d'embellir la vie intime du peuple, eût été étouffée sous des idées de métier et de spéculation qui ne peuvent, après tout, atteindre bien haut.

GERMANUS LE PIC.

CONCERT DES CHAMPS-ÉLYSÉES.

(*Ouverture.*)

L'ouverture du concert des Champs-Élysées est chose importante pour les progrès de la bonne musique en France : il ne s'agit pas exclusivement de quadrilles et de galops ici. MM. Tilmant et Dufresne se constituent les héritiers, les continuateurs du bon vouloir artistique de M. Valentino; c'est un dévouement dont les vrais amateurs leur savent déjà beaucoup de gré et dont ils ont été récompensés par la haute fashion musicale de Paris qui, dès le premier jour, est accourue dans le lieu qu'elle encombrait il y a quelques années. Il est vrai que l'affiche de cette première solennité musicale promettait des choses intéressantes et piquantes tout à la fois; une symphonie de Ferdinand Ries, l'élève, l'ami de Beethoven, et les quarante chanteurs de Bagnères-de-Bigorre qui venaient faire sanctionner dans la métropole des arts la réputation qu'ils se sont déjà faite dans plusieurs de nos départements du nord et du midi.

On a raconté dans un article spécial l'histoire de l'établissement du Conservatoire de Bagnères. Nous y ajouterons quelques détails sur l'aptitude musicale de ces montagnards dont nous avons pu étudier par nous-même les mœurs et les usages. Nous avons vu naguère de près la vie de ces hommes simples et bons qui, presque toute l'année, vivent éloignés de leurs semblables et ne se nourrissent guère que de pommes de terre et de lait, le pain étant en quelque sorte un mets de luxe pour eux. Nous avons parcouru la partie du département de l'Ariége qui est limitrophe de l'Espagne.

Après que vous avez quitté le brave Raufast, qui semble ne s'être fait aubergiste là que pour exercer une franche et confortable hospitalité dans le dernier village de France, à Saint-Lizier-d'Ustou; que vous avez traversé mainte fois les torrents d'Auzesse et d'Alet et passé la maison de Jean-Fort, dernière habitation humaine, c'est alors que vous entrez en pleine montagne, que vos idées s'élèvent, s'exaltent à la vue du Pish ou cascade de Lastien, du corps-de-garde de la vieille morte, détruit et abandonné, de la côte de Mailla et de ce gouffre d'enfer (*loc, din fer*) qui est vis-à-vis la cabane de Fonta, dernière habitation des bergers, qui l'abandonnent aux approches de l'hiver et qui en cachent la porte et quelques ustensiles nécessaires à leur vie agreste et sauvage dans une anfractuosité de rocher pour que ces objets ne soient point brûlés par les contrebandiers français ou espagnols qui stationnent dans cette cabane momentanément lors de leurs hardeuses expéditions.

C'est chose curieuse et pittoresque de voir ces pauvres bergers, ces victimes des cheptels, descendre de leurs hautes montagnes et diriger vers la plaine, avec leurs enfants, les nombreux troupeaux commis à leur garde. Ils se reposent quelquefois sur la pointe d'un roc, et là, comme suspendus en l'air, il font entendre quelques chants mélancoliques qui semblent un adieu, une expression de regret de quitter, même momentanément, ces lieux sauvages où se passent si doucement leur vie. Bercé par ces mélodies que je croyais au moins anté-diluviennes, je ne fus pas peu surpris d'entendre celle d'une romance que j'ai composée il y a fort long-temps et que chantaient quelques uns de ces *pastous*. Préoccupé de mélodies primitives, ce fait musical, tout en flattant mon petit amour-propre d'auteur, me rendit aux réalités de la ville. Je m'enquis auprès de ces braves gens pour savoir d'eux comment ils avaient appris ce chant; ils me dirent qu'en allant conduire des bestiaux aux marchés de Saint-Girons ils avaient entendu chanter ça (*aco*) aux enfants de la ville. Je me souvins en effet que cette romance, qui, au reste, n'a jamais été gravée ou publiée, avait été mise sur des paroles ironiquement sentimentales dans un charivari (non politique, ce n'était pas la mode dans ce temps-là) qui avait occupé la ville au moins pendant deux mois. C'est ainsi que ce chant est passé des enfants et du peuple de cette petite ville parmi ces montagnards. Il en est à peu près de même de tous les chants nationaux dont nous admirons la couleur locale. Au reste, cela prouve l'aptitude musicale de ces hommes simples mais intelligents et surtout très sensibles au charme de la mélodie. On dirait qu'ils sentent que c'est le moyen le plus rapide et le plus puissant de civilisation pour leur nature inculte. On trouve dans le département de l'Ariége, qui n'a point comme ceux des Hautes et Basses-Pyrénées et celui des Pyrénées orientales de grandes routes conduisant en Espagne, des mœurs plus sauvages, car il a moins de communications avec les voyageurs; mais la nature n'y est pas moins riche sous le rapport de toutes les productions de la terre et sous celui de l'intelligence musicale. Il est fâcheux qu'on ne cherche pas à développer ces facultés pour un art si éminemment civilisateur. Au moyen des nouvelles méthodes d'enseignement mutuel on pourrait, à peu de frais, y cultiver cette bonne nature si les trois arrondissements dont se compose ce petit département étaient, chacun dans son esprit spécial, l'un moins administratif, l'autre moins monacal, et celui-ci moins mercantile. Foix, où fonctionne la machine administrative, possède cependant M. de Tersac, qui peut passer à juste titre pour le premier qui s'est fait l'appréciateur, l'admirateur et le prôneur de Beethoven en France.

En attendant qu'il se trouve dans ce département quelque administrateur animé d'un noble désir de civilisation, qui comprenne que l'art musical a pris en France une telle extension qu'il est comme une nouvelle religion, un lien social, un baume bienfaisant qui calme l'acrimonie des humeurs politiques, comme la philosophie a fini par adoucir le fanatisme religieux en Europe, nous jouissons à Paris du beau résultat musical obtenu par l'amateur éclairé dont nous avons parlé plus haut.

Les chanteurs pyrénéens ont fait leur première apparition dimanche passé au concert des Champs-Élysées. Précédés de la réputation que leur a faite la presse départementale, ils ont en plusieurs points justifié les éloges quelque

peu hyperboliques que cette presse leur avait adressés. On a surtout distingué *la Bordelaise* ou *le Montagnard et le Matelot*, et *Halte-là! lous pastous soun acì!* La musique de ces deux morceaux est vive, colorée, bien rhythmée, mais peu modulée. Il y a loin de cette musique presque exclusivement mélodique aux chœurs de Weber, et même à ceux que nous avons entendus il y a quelques années au théâtre Ventadour par des chanteurs allemands qui sont passés ensuite à l'Opéra-Comique pour renforcer les chœurs de *Robin des Bois*, qui fut repris pendant cinquante représentations au théâtre de la Bourse. Les différents morceaux chantés par les ménestrels Bagnerais ne sortent guère de l'accord parfait et de celui de la septième dominante. Les seconds ténors font entendre quelquefois des intonations qu'on peut ranger dans la catégorie des dissonances non préparées, et qui ne sont même pas de nature à avoir une résolution satisfaisante pour de certains harmonistes exigeants. Peut-être les exécutants altèrent-ils le texte? On trouve généralement qu'ils attaquent d'une manière trop abrupte, et que les voix de basses ne sont pas assez entendues, assez puissantes, ou peut-être assez nombreuses. Après ces légères critiques que nous ne donnons que comme de simples observations, il faut reconnaître que les voix de soprani sont d'une pureté exquise, et qu'elles fonctionnent on ne peut mieux dans ce dialogue harmonique toujours vif, animé, et d'un caractère tout méridional, quand il n'est pas grave et religieux. Les ténors et les barytons ont aussi beaucoup de charme comme instruments, car, il faut le dire, il manque l'âme musicale, les inflexions du cœur, l'inspiration artistique à chacune de ces voix, quand l'une d'elles se dessine en coryphée ou en *solo* sur ce vaste et dramatique ensemble.

Le Papillon est un *lied* délicieux tout empreint de fraîcheur et de poésie anacréontique : c'est la métaphysique de l'harmonie; c'est le vague mystérieux du soir dans les montagnes peint par des sons suaves qui vous plongent dans la plus douce rêverie; et comme cette rêverie se communique à l'audition de cette musique vaporeuse, de ces voix jeunes et pleines d'avenir, elle provoque, comme par un fluide magnétique, un échange de regards bienveillants entre les auditeurs des deux sexes, regards sympathiques dont il pourrait bien résulter plus d'un mariage. On n'a point envisagé les concerts en plein vent sous ce rapport : nous livrons cette idée aux socialistes humanitaires pour qu'ils en fassent leur profit, ainsi que MM. Tilmant et Dufrêne, qui deviendraient par là les successeurs naturels de Williaume et de la maison Foy et Cie. Ainsi donc, pour un franc, vous pouvez aller tous les soirs ébaucher au moins un mariage au concert des Champs-Élysées. Quel est le jeune homme dans Paris qui n'a pas vingt sous à jeter en essai pour faire un bel établissement?

M. Tilmant et son excellent orchestre ne nous ont fait entendre que la première partie de la dernière symphonie (inédite en France) de Ferdinand Ries. C'est un morceau consciencieux et estimable, mais qui est plus scolastique qu'inspiré. Après la symphonie comme nous l'a faite Beethoven, il nous semble qu'on touche à l'extravagance et à l'absurde si l'on veut dépasser les limites qu'il y a posées; ou que l'on court le risque de se faire catégoriser dans le *sexum pecus* si l'on s'en tient à la poétique de Haydn. Il est vrai qu'il y a un moyen, c'est de faire mieux que ces deux gaillards-là. Le premier morceau de la symphonie de Ries se compose d'une introduction à trois temps en *ré* majeur, assez gracieuse, mais sans caractère d'originalité, sans couleur tranchée. L'allegro est en six-huit et manque aussi, par le thème surtout, d'originalité. Cette première partie est d'un bon style, fournie amplement d'imitations et d'une harmonie aussi riche que distinguée; la seconde reprise est savamment travaillée; mais tout cela vous laisse froid parce que c'est de la musique faite, nous ne dirons avec, mais comme de la musique qu'on a déjà et souvent entendue. Les amateurs de ce genre attendent avec impatience l'exécution de la symphonie de Lachner que la *Société des concerts* a refusé d'exécuter. On dit que c'est une œuvre fort remarquable. La *Société des concerts* en serait-elle venue à prendre pour règle de conduite cet axiome légèrement modifié ainsi :

Nul n'aura du génie hors nous et Beethoven.

M. Lavigne a joué une *fantaisie* sur le hautbois, composée par Brod. M. Lavigne possède on ne peut mieux son instrument; il chante bien. Son style est élégant et pur; mais il manque de nerf dans le trait et d'ampleur dans le son, surtout pour jouer sous la voûte azurée, ou plutôt étoilée. Nonobstant ce, il a été fort applaudi, et c'était justice. Somme toute, ce premier concert avait attiré, ainsi que nous l'avons déjà dit, une assemblée considérable et des plus distinguées qui, nous n'en doutons pas, va se renouveler chaque soir; et puis tout Paris voudra voir et entendre les chanteurs montagnards.

Henri Blanchard.

Variétés.

WINTER ET LE BARON DE POISSL.

Il y a des hommes, soit parmi les savants, soit parmi les artistes, qui ressemblent si peu à eux-mêmes, qu'on pourrait croire qu'il y a deux âmes en eux, deux âmes toujours opposées l'une à l'autre. L'homme de science, l'artiste, grandit d'un mois, d'une année à l'autre, il s'élève à une hauteur prodigieuse, tandis que l'homme naturel reste souvent dans sa première enfance avec toute sa naïveté, avec toutes ses espérances, toutes ses craintes puériles, jouant comme un enfant et causant comme lui. Tel était Winter au jugement duquel les artistes, les compositeurs venaient soumettre avec confiance leurs ouvrages. On l'écoutait comme un oracle, et ses conseils étaient pleins de sagesse, de sagacité, de finesse. Sous tout autre rapport, Winter était d'une naïveté réellement enfantine, et d'une faiblesse de jugement qui lui méritèrent une réputation d'imbécillité égale à celle de grand artiste.

Ses amis m'ont raconté sur ses habitudes et ses goûts enfantins des choses difficiles à croire. Ainsi il était passionné pour les petites étables de Bethléem. Son plaisir favori était d'en construire lui-même; et il avait près de 70 ans, qu'il employait encore une année à en confectionner une. L'enfant Jésus, sa mère, le bœuf, l'âne et le bon saint Joseph en cire, les troupeaux avec leurs petits chiens, les pasteurs avec leurs vielles, leurs musettes et leurs cornemuses; dans le lointain, les rois Gaspard, Melchior et Balthazar guidés par l'étoile; toute cette construction lui faisait une dépense matérielle de près 4,000 flor. Croira-t-on aussi que le compositeur du *Sacrifice interrompu* craignait tant les revenants qu'il n'osait sortir seul le soir? Des étrangers vinrent exprès pour le connaître en personne; mais le thermomètre de leur admiration descendait d'un degré à l'autre, et ils finissaient par s'amuser à lui faire peur quand il rentrait chez lui à la nuit. Un mauvais plaisant imagina de l'attendre un soir, couvert d'un drap, au coin d'une rue. Dès que Winter parut, le revenant s'accrocha à son cou, et quoique le fardeau fût d'une pesanteur singulière pour un squelette, Winter l'entraîna tout d'une haleine jusqu'à sa porte. Le

pauvre homme faillit payer de sa vie la frayeur que lui occasionna cette rencontre nocturne.

Avec Winter s'éteignit un des flambeaux les plus brillants de la composition dramatique en Allemagne; les hommes de génie sont aussi rares que les comètes, et l'on dut attendre long-temps une semblable apparition; Munich, surtout, sentit bien vivement sa perte. Les ouvrages comme ceux de Poissl passaient presque inaperçus, quoique sa position, comme intendant de la musique et des théâtres, lui donnât l'occasion de les produire devant le public avec tout le secours imaginable. Cet homme qui tenait entre ses mains le sceptre de la musique à Munich, et qui, avec un pouvoir presque absolu, semblait comprendre dans toute son étendue sa haute mission, ne signala son passage par aucune institution grande et durable. On pourrait dire qu'il était absorbé par la contemplation de ses propres œuvres et par le désir de les faire admirer. Poissl, cependant, était loin d'être sans mérite.

Né en 1785 à Haunkenzell, en Bavière, le baron Joseph de Poissl, quoique instruit de bonne heure dans la musique, ne s'adonna qu'assez tard à la composition : Winter fut son maître. Outre *la Princesse de Provence* et quelques autres ouvrages qui ne demeurèrent pas long-temps au répertoire, il écrivit encore *la Frora d'un opera seria* en deux actes; *Antigonus*, opéra héroïque en trois actes; *Ottaviano in Sicilia*, opéra italien en trois actes; *Nicolette*, opéra-comique en quatre actes; *Athalia*, grand opéra en trois actes; *le Duel à Olympia; Nittetis*, opéras-comiques, chacun en trois actes. Rien de tout cela n'a atteint une grande célébrité en Allemagne, quoique l'on ne puisse nier le talent et le mérite qui s'y trouvent. Par contre, il est rare de constater un succès égal à celui qu'obtint la chanson tyrolienne *Almalied*, intercalée dans l'opéra populaire *das Donaubraciehen* (*la Fille du Danube*). C'est une de ces productions qui, bien que l'on en soit poursuivi, en Allemagne comme en France, par tous les virtuoses des rues, par tous les guitaristes des cafés, tous les faiseurs de variations, depuis les concerts du Conservatoire jusqu'à ceux des jeunes aveugles, là par Brod, ici par Gauthier, a reçu le don si rare de plaire toujours Qui ne connaît la gracieuse mélodie sur *Auf der Alma*, etc ?

Certes, il n'a pas passé sans laisser des traces, celui qui a su placer la pensée de son inspiration dans toutes les bouches et verser dans le cœur le baume calmant que renferment de si doux accents!

Nouvelles.

*** Par suite de la rupture de mademoiselle Falcon avec l'Opéra, une représentation est accordée au bénéfice de cette cantatrice. On croit que cette soirée aura lieu incessamment à cause du départ de mademoiselle Falcon pour l'étranger.

*** Madame Stoltz a définitivement rompu son engagement avec l'Opéra; le public parisien regrettera cette cantatrice dont le passage à l'Académie royale de musique a été marqué par des succès honorables.

*** L'indisposition de madame Jenny Colon a retardé le succès de *Treize*. On espère que cette délicieuse partition de M. Halevy sera reprise cette semaine.

*** *Le Naufrage de la Méduse* sera représenté incessamment au théâtre de la Renaissance. La musique est due à MM. de Flotow et Pilati.

*** Le célèbre pianiste et compositeur Cramer est arrivé à Paris, où il se propose, dit-on, de se fixer.

*** Un jeune pianiste de beaucoup d'espérance, M. Théodore Forster, vient de mourir à l'âge de vingt-trois ans.

*** On a entendu hier aux concerts Musard un jeune virtuose sur le cornet à pistons, M. Kœnig, qui est doué d'un talent extraordinaire. On monte aussi dans le nouvel emplacement de l'orchestre un orgue construit dans les ateliers de MM. Callinet et Daublaine. Cet instrument sera touché par M. Fessy demain vendredi.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux*, 22 *avril*. — Les débuts continuent au Grand-Théâtre, et en attendant que je vous donne de grands détails sur le résultat de ces débuts et mon opinion sur les artistes que nous conservons, je vais établir la situation exacte du Grand-Théâtre. Audran et madame Bousigues ont terminé leurs debuts avec succès, surtout Audran. — Lovendal, Boucher, d'Héron, Dubreuil, Gaston, Fleury et quelques autres attendent la dernière épreuve, qui sera des plus favorables selon toutes les probabilités. — Baptiste, baryton, a cru devoir résilier son engagement avant la fin de ses débuts. — Madame Pouilley a fait sa rentrée au bruit des applaudissements, moins nourris cependant que ses admirateurs s'y attendaient, et que méritait le souvenir de son talent — Raguenot, premier ténor en chef, et mademoiselle Ozy, seconde première chanteuse, n'ont pas encore débuté; il y a lieu de fonder le plus grand espoir sur le succès de ces deux jeunes artistes.

*** *Valogne*. — Nous avons ici un jeune amateur, M. L. du Poerier, plein de zèle et d'ardeur pour les progrès de la bonne musique; il a fondé, de concert avec M. Sagnier, un cours de chant qui obtient beaucoup de succès, et dont les résultats sont déjà excellents. On sait que notre sympathie la plus vive est acquise à de semblables tentatives, et que nos vœux les plus ardents accompagnent les vrais amis de la musique qui entendent aussi bien ses intérêts et concourent à son developpement. La *Société philharmonique* de Valogues a donné un bon concert vendredi dernier.

*** *Moulins*. — Mademoiselle Zélia Bincourt, élève de M. Garande, s'est fait entendre dans cette ville. Cette jeune cantatrice possède une voix agréable et étendue qu'elle conduit avec art. Elle voyage en compagnie de son habile maître, et obtient partout un grand succès.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Saint-Pétersbourg*. — Le colonel Alexis Lvoff, regardé à juste titre comme un compositeur et un violon de premier ordre, a fait exécuter au concert des Invalides sa troisième fantaisie composée pour le violon, avec orchestre et chœurs sur des themes de chansons des soldats russes, par 450 chanteurs et 500 musiciens. Le canon qui devait jouer à la fin du morceau était représenté par deux machines énormes employées de temps en temps au théâtre impérial. Le public a été tellement frappé de l'effet de cette composition qu'il l'a reçue avec un tonnerre d'applaudissements, et qu'il l'a redemandée deux fois. L'éditeur des autres compositions de M. Lvoff (une fantaisie sur des thèmes russes pour violon, avec orchestre ou piano, un divertissement pour violon et violoncelle, concertant, l'Hymne russe en grande partition et en divers arrangements, le *Stabat mater* de Pergolèse, instrumenté par Lvoff, etc.) publiera cet ouvrage singulier, et nous espérons pouvoir bientôt en rendre compte.

*** *Stockholm*. — L'opéra de *Robert-le-Diable* vient d'être représenté ici avec un grand succès sous le titre de *Robert de Normandie*. La reine, le prince et la princesse royale ont assisté à cette représentation.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Musique pubiée par Maurice Schlesinger.

LA JUIVE

DE

L. HALEVY.

PARTITION.

Grande partition. . . . . 300 fr.
Parties d'orchestre. 350
Partition réduite, avec accompagnement de piano. . . . . *net.* 40
Partition réduite pour piano seul, avec accompagnement de flûte ou violon, *ad libitum* . . . . . *net.* 25

Morceaux et arrangements.

POUR DIVERS INSTRUMENTS

SUR LES MOTIFS DE LA JUIVE.

POUR LE PIANO.

CZERNY. Op. 401. Les charmes de l'Opéra, quatre divertissements, chaque. 6
DEJAZET (E). Op. 14. Fantaisie sur la sénérade. . . . 7 50
S. F. DUVERNOY. Op. 70 Fantaisie sur le chœur des Buveurs. . . . . .
HALEVY. Ouverture pour piano arrangée par Ch. Schunke.
HERZ (Jacques). Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 6
2. Marche des chevaliers. 6
3. Divertissement. 6
KALKBRENNER. Op. 129. Rondo brillant sur la marche du cortége. 6
LABADENS. Op. 7. Fantaisie piano et violon. 9
LAVAINE. Op. 21. Caprice dramatiq. sur des motifs fav. 7 50
LISTZ. Grande fantaisie brillante. 9
MEREAUX. Op. 42. Grande fantaisie sur la marche des chevaliers de la Tour enchantée. 7 50
MESSEMAECKERS. Op. 12. Grande fantaisie sur l'air chanté par Nourrit. 7 50
OSBORNE ET ERNST. Souvenirs de la Juive pour piano et violon. 7 50
— Op. 17. Souvenirs de la Juive à quatre mains. . 7 50
PANOFKA. Les Inséparables, duo, piano et violon, N° 3. 9
SCHUNKE (Charles). Mosaïque. Quatre suites des morceaux favoris N°s 1, 2, 3; chaque. 7 50
— Invitation à la valse; rondo sur la valse. 3 75
— Rondo militaire sur la Marche des chevaliers. . 3 75
— Op. 31. Trois divertissements.
N° 1. Marche des chev. de la Tour enchantée. 2. La Sérénade. 3. La cantilène. 6
— Les mêmes, à quatre mains, N°s 1, 2, 3; chaque. 7 50
— Op. 32. Grandes variations di bravura sur le Chœur des buveurs. 9
SCHWENCKE. Op. 42. Duo pour piano et violoncelle sur différents motifs. 9
— Les mêmes, piano et violon. 9
SOWINSKI. Op. 40. Fantaisie caractéristique sur le grand trio. 7 50
THYS. Op. 10. Variations faciles, suivies d'un rondo sur un motif du trio. 6

POUR LE VIOLON.

PANOFKA. Les airs arrangés pour deux violons, quatre suites; chaque. 7 50
— L'ouverture pour deux violons. 4 50
— Les airs arrangés en quatuor pour deux violons, alto et basse, trois suites; chaque. 15
— L'ouverture arrangée en quatuor pour deux violons, alto et basse. 7 50
SCHWENKE. Op. 42. Duo pour pianon et violon sur différents motifs. 9

POUR LA FLUTE.

COTTIGNIES. Six fantaisies pour la flûte seule, sur des motifs de la Juive et de l'île des Pirates, trois suites; chaque. 5
PANOFKA. Les airs arrangés en quatuors pour flûte, violon, alto et basse, trois suites; chaque. 15
— L'ouverture arrangée pour flûte, violon, alto et basse. 7 50
WALCKLIERS. Op. 61. Fantaisies sur différents motifs pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. 10
Pour flûte et piano. 7 50
— Les airs arrangés pour deux flûtes, quatre suites, chaque. 7 50
— L'ouverture pour deux flûtes. 4 50

POUR LE CORNET A PISTONS.

GALLAY. Nocturne. 6
SCHILTZ. Les airs arrangés pour deux cornets, deux suites; chaque. 7 50

POUR LA CLARINETTE.

HALEVY. Mélange pour piano et clarinette. 7 50

POUR LA GUITARE.

CARULLI. Trois divertissements sur différents motifs, pour guitare et flûte ou violon, N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Mosaïque, ou choix des principaux motifs pour guitare seule, deux suites; chaque. 4 50
VIMEUX. Quadrille, valse et galop. 4 50

POUR LA HARPE.

LABARRE. Op. 82. Trois airs de ballets.
N° 1. La valse. 2. Divertissement. 3. Marche des chevaliers; chaque. 6
— Op. 84. Duo pour harpe et piano. 9
— Op. 85. Souvenir pour la harpe. 6

POUR ORCHESTRE.

HALEVY. Ouverture à grand orchestre. 24

POUR MUSIQUE MILITAIRE.

BERR. Quatre pas redonblés, N°s 1, 2, 3, 4; chaque. . . 4 50
STRUNZ. Airs en harmonie, deux suites; chaque. . . . 24

Quadrilles pour divers instruments.

TOLBECQUE ET MUSARD. Trois quadrilles, deux valses et un galop, pour piano, N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Les mêmes, pour orchestre, chaque. 7 50
— — pour quintette. 4 50
— — pour deux violons. 4 50
— — pour deux flûtes. 4 50
— — pour deux flageolets. 4 50
SCHUNKE (Ch.) Trois quadrilles, valses et galops, arrangés pour le piano, d'après TOLBECQUE et MUSARD, par CH. SCHUNKE. N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50
— Les mêmes, arrangés à quatre mains, par CH. SCHUNKE. N°s 1, 2, 3; chaque. 4 50

6e Année. Jeudi 6 Juin 1839. N° 23.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELAVART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE de 55 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Conservatoire de musique : Quelques mots sur le système d'enseignement suivi dans les classes de composition. — Curiosités historiques de la musique : Le Tarentisme, par F. Danjou. — *Correspondance étrangère :* Société pour le progrès de la musique dans les Pays-Bas. — *Biographie :* Jomelli, par Fétis. — Anecdote. — Nouvelles. — Annonces.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

QUELQUES MOTS SUR LE SYSTÈME D'ENSEIGNEMENT SUIVI DANS LES CLASSES DE COMPOSITION IDÉALE.

Notre première école de musique a déjà rendu tant de services à l'art depuis l'époque où, remplaçant les collégiales et les maîtrises, elle le sauva d'une destruction presque totale en France, qu'il est du devoir de tout critique ami de la vérité et du progrès d'examiner si, de nos jours, le Conservatoire de musique ne serait pas susceptible de recevoir le bienfait d'améliorations que l'état de choses actuel réclame impérieusement. La plupart de toutes les branches de l'enseignement multiple donné aux élèves de cet établissement éminemment national, sont confiées à des professeurs d'un mérite reconnu, qui, presque tous, ont été d'abord élèves de l'école avant d'avoir l'honneur d'y enseigner à leur tour.

Le violon a ses Baillot, ses Habeneck; le violoncelle, ses Vaslin, ses Norblin; et le piano, ses Adam et ses Zimmermann. Les classes d'instruments à vent sont dirigées par des virtuoses distingués, parmi lesquels on remarque MM. Tulou, Dauprat, Meifred, Dauverné, Klosé, Barizel; et le chant, cette spécialité importante de l'enseignement, compte pour ses professeurs les Ponchard, les Bordogni, les Banderali, les Garaudé, et madame Damoreau. Cependant, malgré une réunion aussi imposante de talents du premier ordre, donnant leurs soins aux classes vocales, la partie instrumentale, celle des violons surtout, obtient toujours les palmes les plus brillantes aux concours annuels. Cette suprématie tient à des causes indépendantes de l'enseignement donné aux élèves chanteurs; car, ce qui manque à la plupart d'entre eux, ce n'est pas une bonne méthode, ce n'est pas l'art du chant; c'est un instrument vocal : seule chose qui, comme le génie, ne se donne pas aux élèves.

Mais laissons cette digression, qui nous éloignerait trop loin de notre sujet, et après avoir jeté un coup-d'œil rapide sur les principales sections de l'enseignement au Conservatoire, livrons-nous avec plus d'attention à l'examen du système suivi à cette école dans les classes de haute composition.

L'harmonie, l'accompagnement-pratique, le contrepoint et la fugue sont enseignés aux élèves de ces différentes classes par des professeurs titulaires, distingués la plupart, et justement appréciés; et la méthode suivie étant celle de l'illustre M. Cherubini, ce noble gardien des belles et saines doctrines de l'ancienne et grande école de Durante et de Sarti, nous n'avons que des éloges à donner à son emploi.

Nous serons peut-être plus sévères, non pas envers les professeurs de composition idéale dont les noms européens sont dignes de tous nos respects, mais à l'égard du système dans lequel cette partie, la première entre toutes les études musicales, est pratiquée au Conservatoire.

D'abord, une seule face de la composition y est présentée aux disciples par leurs savants professeurs : ils donnent tous leurs soins à l'étude de la scène lyrique sérieuse; au grand opéra enfin. L'opéra-comique, si national, si français, est peu ou point étudié par les élèves; et la musique religieuse ne doit être citée que pour mémoire dans l'éducation de nos jeunes compositeurs : quant au quatuor instrumental et à la symphonie, ils sont bannis à tout jamais des cours professés dans les classes des auteurs de *la Griselda* et de *Montano et Stéphanie.*

Le pourquoi de cette exclusion des trois derniers genres que nous venons de citer est renfermé dans les paroles qui suivent : leur étude ne ferait pas obtenir le grand prix de Rome aux jeunes gens qui s'y livreraient.

Une telle considération est vraiment déplorable, et pour l'art en général et pour la majorité des élèves en particulier.

D'abord, il est si difficile d'arriver au grand Opéra, même lorsqu'on a fait le voyage de Rome en qualité de pensionnaire du roi, que sacrifier six et quelquefois huit ans de sa vie à apprendre à noter des récitatifs, ou à construire d'éternels et soporifiques morceaux d'ensemble nous paraît au moins d'une utilité bien secondaire. Ajoutons à ces considérations puissantes, celle non moins vraie qu'une étude trop prolongée d'un genre aussi sérieux que celui de la tragédie lyrique donne de la lourdeur aux facultés créatrices de ceux qui la pratiquent, et que, obligés un jour de débuter sur la scène moins élevée de l'Opéra-Comique, s'ils y décèlent des talents, du faire, une orchestration, et quelquefois même une entente des voix dignes d'encouragement, leurs partitions pèchent par le point capital : elles manquent de gaieté, de désinvolture ; de cet attrait enfin qui assure seul des succès durables au théâtre, en donnant le beau titre de mélodiste à un compositeur.

Loin de nous pourtant l'idée de proscrire l'étude d'un genre illustré sur notre première scène lyrique par tant d'hommes de génie depuis Lully jusqu'à Meyerbeer ; mais, nous ne saurions trop le répéter, il est désastreux que ce genre, fort beau sans doute, soit le seul auquel on initie les élèves pendant le cours de composition qu'ils suivent au Conservatoire.

Si la musique d'église offre encore peu de ressources et de débouchés à ceux qui la cultivent, son enseignement ne devrait pourtant pas être négligé, parce que cette branche de l'art, trop long-temps abandonnée et dénuée de tout encouragement semble enfin prête à renaître, et il est permis d'espérer que, d'ici à dix ans, la plupart des églises catholiques romaines de nos grandes villes auront un chœur musical, sous peine de se voir abandonnées par cette partie de fidèles qui n'est pas assez irreligieuse pour avoir oublié le culte de ses pères, mais dont la foi chancelante a besoin de l'excitation harmonieuse des belles voix pour être réchauffée dans le sein du sanctuaire, où le pouvoir de la musique a le don de l'attirer aujourd'hui.

Le quatuor instrumental, que les quadrilles ont relégué dans presque toutes les bibliothèques, et la symphonie, qui n'a plus d'asile en France que dans la grande salle du Conservatoire, sortiront tôt ou tard de l'obscurité dans laquelle la médiocrité et l'industrialisme voudraient encore les retenir. D'ailleurs, l'étude d'un genre dans lequel Haydn, Mozart et Beethoven ont laissé des modèles si parfaits, est absolument nécessaire pour former les élèves à la science si difficile de l'instrumentation. Nos professeurs de composition recommandent sans cesse à leurs élèves la lecture des partitions instrumentales des trois grands maîtres précités ; cela est très bien sans doute, mais aucun d'eux ne dit à ses disciples : « Ecrivez des quatuors, des symphonies. » Il y a plus, des morceaux de ce genre ne sont même pas regardés par les membres du comité d'examen ; et celui qui écrit ces lignes dictées par son amour tout désintéressé pour l'art, a vu souvent, à ces sortes de séances, tel quatuor, telle ouverture, telle symphonie enfin, écrits avec un soin consciencieux, être repoussés par l'aréopage, en faveur d'un grand air ou d'une scène lyrique, dont la composition plus facilement élaborée avait une valeur beaucoup moindre à ses yeux.

Nous ajouterons qu'au Conservatoire les élèves de composition ne s'exercent que sur la théorie de leur art ; quant à la pratique, elle est presque nulle pour eux, par suite du manque d'institution spéciale à ce sujet.

Les élèves instrumentistes ont mille occasions, dans les concerts et dans les salons, de se faire entendre en se formant sous les yeux du public ; les chanteurs et les pensionnaires lyriques donnent, au Conservatoire, des représentations mensuelles ; mais les jeunes compositeurs y sont absolument abandonnés à eux-mêmes.

Nous pourrions citer, à l'appui de cette assertion, plus de dix grands-prix de Rome qui n'ont entendu exécuter une œuvre à grand orchestre de leur composition que le jour de la distribution solennelle du prix qui leur avait mérité la couronne de l'Académie des beaux-arts.

Comment veut-on qu'un jeune artiste, ainsi privé de la faculté de rectifier son talent naissant par les leçons de l'expérience, puisse produire quelque chose de parfait à son retour d'Italie, où les moyens d'exécution sont encore plus rares qu'en France? De là l'espèce d'impuissance que décèlent malheureusement la plupart des lauréats, lorsqu'ils sont appelés, après dix ans d'attente, à se produire devant le parterre de notre seconde scène lyrique!

Le Conservatoire se contente de faire des savants, d'habiles théoriciens, quelquefois même de profonds utopistes ; mais pour ce qui tient à développer le génie naturel à plusieurs de ses élèves ; il s'en inquiète fort peu.

Frappés de cette lacune importante dans l'enseignement de la haute composition, et désireux d'y remédier, douze élèves du Conservatoire (1) fondèrent, en 1828, des *Concerts d'émulation* qui, soutenus par leur zèle désintéressé, produisirent d'excellents résultats. Plus tard, celui qui avait eu le premier cette idée progressive, voulant qu'elle obtînt force de loi dans l'établissement, et ne pouvant plus supporter presqu'à lui seul les frais occasionnés par les *Concerts d'émulation*, prit la liberté grande d'adresser une supplique à M. d'Argout, ministre de l'intérieur en 1833, afin que ce fonctionnaire accordât un subside annuel de 400 fr. aux exercices hebdomadaires fondés au Conservatoire. Cette dépense si légère fut jugée inutile ; et partant, les *Concerts d'émulation* durent cesser.

Cependant, la jeune société du Conservatoire, qu'un critique fameux avait spirituellement désignée sous le nom de *Société mineure des concerts*, contribua plus d'une fois à soulager d'honnêtes infortunés. Le dépôt de mendicité fondé par M. de Belleyme, les incendiés du bazar Boufflers, et enfin quelques familles d'artistes malheureux, reçurent le produit de recettes prélevées sur le public nombreux qui assiégeait tous les hivers la petite salle de l'institution où se donnaient les *Concerts d'émulation*.

Espérons que le directeur de notre école de musique et que son comité d'enseignement prendront une généreuse initiative auprès du ministère actuel, afin que les élèves de composition aient bientôt une scène pour leurs essais lyriques, et une salle de concerts où leurs productions instrumentales pourront être exécutées périodiquement. Ce vœu est celui de tous les élèves, et l'administration du Conservatoire, en l'exaucant, obtiendrait, nous n'en doutons pas, l'approbation des amis de l'art musical et de ses progrès dans notre pays.

Il nous reste, en terminant, à exprimer un dernier désir : c'est celui que les élèves de composition soient admis à suivre les cours d'instrument et de chant de l'École royale.

Initiés aux secrets de l'exécution matérielle des instru-

(1) C'étaient MM. Gasse, A. Elwart, Dugelay, Lagrave, Foulon, Cambon, Millault, Mercadier, Dorus, Nargeot, Merlé et A. Thomas.

ments, ils apprendraient à écrire convenablement pour chacun d'eux; et après avoir approfondi la vocalisation avec des professeurs aussi distingués que ceux du Conservatoire, ils éviteraient d'entacher leurs partitions de ces cantilènes incohérentes qui transforment la voix humaine en un vil tube de métal ou de bois. Admis, comme auditeurs, parmi les élèves de Ponchard et de Banderali, ils sentiraient bientôt que tout compositeur lyrique, s'il ignore l'art du chant, ne produira jamais que des mélodies dépourvues de grâce et de naturel, et qu'un artiste, jaloux d'acquérir un beau nom dans la carrière où tant de maîtres italiens se sont illustrés, doit posséder parfaitement toutes les ressources du plus beau des instruments; de celui enfin qui, seul, a le privilège d'exciter les transports du public en délire lorsqu'il est animé par l'âme d'un Duprez ou d'une Malibran.

T.

CURIOSITÉS HISTORIQUES DE LA MUSIQUE.

LE TARENTISME.

Notre siècle n'est pas danseur, c'est là son moindre défaut. Ce qu'on nomme *bal* aujourd'hui n'est guère qu'une réunion de gens ennuyés qui marchent symétriquement les uns devant les autres, en débitant gravement quelque fadaise ou quelques lieux communs de politesse ou de galanterie. Mais la danse ardente, impétueuse, échevelée, telle que nous la dépeignent les récits des poëtes et les vieilles chroniques, n'existe plus depuis long-temps. L'austérité de la cour de Louis XIII, la gravité royale de celle de Louis XIV, ont commencé, sous ce rapport, à opérer dans nos usages une révolution que les agitations terribles de la politique ont consommée de nos jours.

Il y aura toujours, il est vrai, des réunions joyeuses et dansantes au village et dans les villes, au pied du chêne séculaire du hameau, comme dans les salons dorés ou dans les repaires vicieux des grandes cités; mais il n'y a plus, et il n'y aura plus guère d'exemples de cet amour désordonné, de ce goût effréné pour la danse, qui animait au moyen âge des populations entières, et formait même un des traits distinctifs de leur caractère. Nous sommes tristes aujourd'hui; et sans me plaindre de ce changement de nos mœurs, je le constate seulement, laissant à d'autres le soin d'en rechercher les causes et d'en apprécier les résultats.

On ferait un chapitre bien curieux de l'histoire de la civilisation en retraçant les vicissitudes étranges, les formes diverses de cette affection ou manie de l'homme, qui le porte à exécuter des mouvements, des sauts, des pirouettes, des gestes soumis aux lois du rhythme, fixés par des règles déterminées, et qu'on a même fini par nommer l'*art de la danse*. Les anciens, attentifs à tout ce qui pouvait former le corps, le rendre agile ou robuste, encouragèrent cet exercice, et s'appliquèrent à lui assigner un but moral ou instructif. C'était, suivant Plutarque, une sorte de poésie muette qui s'exprimait seulement par les gestes, les mouvements et les pas. Plus tard, dans les fêtes licencieuses du paganisme, et lors de la décadence de l'empire romain, la danse devint, comme les mœurs de ce temps, corrompue et dépravée. Enfin, au moyen âge, le goût ou plutôt la folie de la danse reparaît avec des caractères particuliers, et dont je vais parler ici avec quelques détails.

Une antique tradition allemande (1) rapporte que le 25 décembre de l'année 1021, durant la messe de minuit, dix-huit paysans entrèrent dans le cimetière du couvent de Colbry, non loin de Bernbourg, et se livrèrent à des danses animées et bruyantes qui troublèrent le service divin. Le prêtre *Ruprecht* jeta sur eux sa malédiction, et les condamna pendant une année à danser sans relâche au même lieu où ils étaient. La malédiction s'accomplit, et après une année entière de danses non interrompues, ils furent délivrés, mais ils gardèrent toute leur vie un tremblement convulsif. Voilà le premier exemple de la *chorée*, ou *danse de Saint-Guy*; étrange maladie qui régna pendant de longues années dans les contrées qui avoisinent le Rhin, et qui s'étendit ensuite, comme nous le verrons, à la France et à l'Italie.

On cite encore les enfants d'Erfurt, les deux cents danseurs d'Utrecht, ceux d'Aix-la-Chapelle. Les légendes sont remplies d'histoires merveilleuses qui prouvent que cette bizarre affection, procédant comme une maladie contagieuse, parcourut en peu d'années les Pays-Bas, les bords du Rhin, tout le nord de l'Allemagne, et vint enfin se fixer en Italie dans la Calabre et la Pouille, où elle fut connue sous le nom de *tarentisme*.

Dans toutes ces affections, la musique fut employée comme moyen curatif, et on en obtint toujours les plus heureux effets. Le *tarentisme* était ainsi nommé de ce qu'il était produit par la piqûre de la *tarentule*, araignée qui se trouve ordinairement dans les campagnes de la Pouille. Ce fut vers la fin du XIVe siècle que parut en Italie cette bizarre maladie, qui avait d'ailleurs un rapport très étroit avec le *mal de la danse* qui s'était répandu long-temps auparavant en Allemagne et en France.

Voici la description des symptômes du *tarentisme*. Presque aussitôt après avoir été mordus, ou plutôt après que leur imagination avait été frappée de cette crainte, les malades étaient en proie à une mélancolie noire qui allait bientôt jusqu'au désordre des facultés mentales. Quelques uns perdaient l'usage d'un ou de plusieurs sens, et d'autres, dévorés d'une ardente soif de volupté, se précipitaient sur les pas des femmes qu'ils rencontraient; d'autres enfin étaient dominés par une tristesse continuelle. A ces divers états succédait une insensibilité complète, qui rendait ceux qui en étaient atteints comme impassibles à toute action du monde extérieur.

Toutefois, dans cet état de torpeur, ils contractaient on ne sait quelle susceptibilité du sens de l'ouïe, qui les rendait tellement impressionnables aux effets de la musique, que dès les premières notes d'une mélodie qui venait frapper leur oreille, on les voyait sortir comme par enchantement de leur léthargie, ouvrir les yeux, se dresser debout en cadence; puis, des mouvements d'une danse molle et peu animée, passer peu à peu à ceux d'une danse furieuse et délirante. On remarquait même que les paysans les plus grossiers devenaient pendant ces accès des danseurs pleins de grâce et d'élégance. Cet accès de *dansomanie* durait souvent des heures entières, jusqu'à ce que les malades haletants, couverts de sueur, tombassent d'épuisement. Dès que l'influence de la musique sur cette maladie fut bien constatée, on employa ce remède, et on composa des airs spéciaux qui portèrent le nom de *tarentelle*.

Il est bien prouvé aujourd'hui que la morsure de la tarentule ne pouvait être la cause de cette maladie, et cependant il est difficile de croire qu'une affection aussi généralement répandue ait toujours été simulée. A la vérité, la débauche et les passions si vives dans ces contrées ont dû se servir de ce prétexte pour voiler ou excuser bien des désordres. Ainsi, au commencement du XVIIe siècle, on célébrait encore une fête connue sous le nom de *Carnaval des dames* (*Carnavaletto delle donne*). Tous ceux qui avaient été

(1) Beckmann, *Histoire de la principauté d'Anhalt.*

autrefois ou récemment piqués par la *tarentule* se donnaient rendez-vous dans cette circonstance, et préoccupés de la crainte, ou peut-être du désir du retour du mal, on les voyait en attendre avec anxiété les symptômes, qui ne manquaient jamais de reparaître.

Le *tarentisme* était accompagné de sympathies ou d'antipathies étranges, d'appétits inexplicables. Le brillant des épées nues, les couleurs rouge et verte, et surtout la vue de la mer, produisaient chez les *tarentati*, comme on les nommait, des sensations délicieuses. Un vieux fragment de chanson napolitaine exprime l'impatience de ce dernier désir. — Portez-moi à la mer, s'écrie le malade, à la mer, en route! Si vous voulez que je guérisse et que ma belle m'aime, à la mer! à la mer! car je languis ici. »

En revanche, il y avait certaines couleurs qui agaçaient les nerfs des *tarentati* au point qu'ils se jetaient sur ceux qui les portaient et déchiraient leurs habits. Mais de tous les phénomènes produits par le *tarentisme*, le plus général, le plus uniforme, le plus constant, était l'irrésistible impression de la musique; encore fallait-il que ce traitement harmonique fût approprié à l'état particulier de chacun. Ainsi, les uns s'animaient au son des instruments de percussion, les autres ne supportaient que les flûtes ou les hautbois. Si l'on essayait aussi de suivre dans le chant un rhythme qui pût contrarier les mouvements de la danse, les malades paraissaient en proie à des tortures inexprimables, et des malédictions énergiques, quelquefois même des voies de fait, devenaient la punition du musicien maladroit ou malveillant.

Le tarentisme a disparu aujourd'hui de l'Italie, mais il a laissé des traces de son existence, et les airs composés autrefois pour la cure de cette maladie subsistent, et sont même une des parties distinctives de la musique populaire. Il reste encore quelques fragments de poëmes ou de chansons inspirés par le tarentisme, et qui attestent le soin qu'on prenait de varier la musique suivant le caractère de la maladie. Aux malades qui avaient besoin d'une musique vive et bruyante, on jouait une tarentelle qui s'appelait *panno rosso* (l'étoffe rouge); pour d'autres il y avait aussi le *panno verde* (l'étoffe verte), la chanson de la mer, la tarentelle du *cinque tempi*, la *moresca*, la *catena*. Le flageolet et le tambourin étaient les instruments le plus généralement employés; mais beaucoup d'autres encore étaient admis au traitement des malades, et quelquefois même, à défaut d'instruments, les chants des assistants les mettaient en danse.

Aujourd'hui encore se montrent de loin en loin des cas d'une affection qui paraît avoir avec le *tarentisme* des rapports éloignés, mais que les médecins confondent avec les autres maladies nerveuses qui se révèlent par des désordres extérieurs.

Si le tarentisme a disparu de la vieille Europe *rusée*, *rasée*, *blasée*, comme dit Figaro, il existe en revanche dans des contrées où la civilisation moderne n'a pu moissonner tous les antiques usages. Cette affection est connue sous le nom de *t gritier* en Abyssinie (1), où elle atteint même un grand nombre d'individus. Nataniel Pearce vit sa femme et celle d'un de ses amis en proie à ce mal, et comme pour le tarentisme, il fallut employer le son des instruments pour opérer sa guérison. On joint en Abyssinie à ce traitement efficace la présence d'un des sages du pays, qui lit à haute voix l'évangile de saint Jean auprès du patient et l'asperge continuellement d'eau froide. Il est difficile de reconnaître les véritables causes de cette épidémie singulière, qui a exercé ses ravages en Europe pendant plusieurs siècles; je crois que le déréglement de l'imagination et les influences hystériques y avaient beaucoup de part; mais, et pour le tarentisme en particulier, il est permis de penser qu'elle était produite par cet amour du plaisir, ce sentiment inné de la joie, cette gaieté vive et enthousiaste qui animaient autrefois les peuples quand ils n'étaient pas captivés par les sombres préoccupations ou les cruelles angoisses de la politique.

F. D.

(1) Voyages et aventures de Nataniel Pearce; Londres, 1831.

Correspondance étrangère.

SOCIÉTÉ POUR LE PROGRÈS DE LA MUSIQUE DANS LES PAYS-BAS (1).

Arrivé au dixième anniversaire de la création d'une société qui gagne de plus en plus dans l'estime du public, il est juste d'en dire deux mots et de méditer sur ses travaux passés en y rattachant ses projets pour l'avenir.

Il y a environ dix ans qu'un homme de mérite, dont l'amour de l'art ne se bornait point à se lamenter et à déplorer sa décadence, M. A.-C. G. Vermeuler conçut le projet de fonder cette société. Activé par l'importance d'un art qu'il cultivait lui-même en amateu rdistingué, il crut devoir faire un effort pour lui rendre son ancienne splendeur. En conséquence, il prit des mesures pour découvrir et rassembler tous les amateurs de musique dans diverses villes du royaume, et ce n'était pas sans beaucoup de difficultés qu'il réussit à les engager à se réunir dans une séance tenue le 19 et 20 avril 1829 dans la salle dite *Tecum stabita*, à Amsterdam. La création de la Société date de cette époque. Quelques amateurs des villes d'Amsterdam, Arnhiem, Dordrecht, La Haye, Harlem, Lauvarden, Middelbourg, Rotterdam, Nimègue et Utrecht y envoyèrent des députés, tandis que des démarches faites dans quelques autres villes considérables, comme entre autres à Leyden, à Groningue, en faveur du projet, restèrent, nous le disons avec regret, infructueuses.

La première pierre de l'édifice ainsi posée par son fondateur, secondé par le secrétaire de la Société, le professeur C.-A. den Ten, on avisa aux moyens d'atteindre le but qu'on s'était proposé. Le titre de Société *pour le progrès de la musique* avait tracé la route à suivre. Il était avant tout de son devoir d'améliorer l'enseignement musical, de former ensuite le goût par des fêtes musicales et autres moyens semblables; enfin, et surtout, d'encourager les compositeurs, soit en les invitant à concourir à des prix, soit en accordant des récompenses et en publiant tels ouvrages qui en seraient jugés dignes.

S'il était d'une difficulté extrême de concilier les opinions diverses, d'éviter de blesser les amours-propres des uns, de satisfaire la vanité des autres, de vaincre quantité de préjugés, il était plus difficile encore de conserver et de rendre permanent ce qui avait été établi avec autant de soin. A peine eut-on élevé ce nouvel édifice, que la révolution belge en ébranla les fondements et la menaça d'une destruction complète. Les membres de la Société, les directeurs, le fondateur lui-même, tous prirent les armes et volèrent aux frontières. L'esprit n'était plus occupé que d'une chose : la défense de la patrie. Personne ne pensa plus aux beaux-arts, et ne s'embarrassa guère de ses intérêts, et pourtant ceux qui avaient le salut de la Société à

(1) Extrait de *l'Avondbood*.

cœur réussirent par leur dévouement à la sauver du naufrage dont elle était menacée. On la dirigeait avec prudence; les travaux se continuèrent à petit bruit tant bien que mal jusqu'à ce que l'on eut récupéré les pertes et que la Société fut en état de reprendre ses opérations sur une échelle plus large.

Aujourd'hui nous la voyons occuper le rang qui lui est dû parmi plusieurs institutions utiles, et opérer, quoiqu'avec des moyens bornés, de manière à s'être attiré déjà en plus d'une occasion l'éloge de l'étranger.

Veut-on savoir quelle influence cette société a exercée sur le goût, nous nous en rapportons aux fêtes musicales publiques et particulières, A l'exemple de pareilles fêtes chez nos voisins germaniques, on nous a fait entendre les œuvres des compositeurs célèbres, anciens et modernes. Outre la preuve évidente à ces occasions, que l'on ne manque pas chez nous de musiciens habiles pour l'exécution, outre la liaison qui a été le résultat de ces fêtes, entre les amateurs de diverses villes du royaume, une foule prodigieuse, en venant grossir l'auditoire, y était frappée, peut-être pour la première fois, de la différence qui existe entre les chansons à boire et les productions sublimes de l'art, dont le but moral correspond au suprême degré avec notre caractère national. On parvenait ainsi à former le goût pour ce que l'art a de noble et de ravissant. Nous avons vu les amateurs qui prenaient une part active à ces fêtes musicales, en se familiarisant de plus en plus, par le moyen des répétitions préparatoires, avec les beautés des œuvres à exécuter, en rapporter insensiblement le goût dans leurs familles, et y exécuter les mêmes morceaux. Ainsi, jadis, dans les salons, on briguait le bravo pour une romance, pour une valse et autres niaiseries de cette espèce, tandis qu'aujourd'hui on y voit les amateurs se joindre dans l'exécution de musique sérieuse, d'une cantate, de partie d'un oratorio, d'une messe, etc; de même, on trouve toutes les bibliothèques musicales garnies des œuvres précieuses de Mozart, de Beethoven, Spohr, Mendelsohn, Bartholdy, etc., ce qui explique au reste le débit beaucoup plus considérable de ces ouvrages classiques. Ce n'est qu'à force de les faire connaître que l'on est arrivé à de pareils résultats. Or, cette connaissance on la doit aux fêtes musicales que nous venons de signaler; et nous voyons ainsi le goût prendre une direction qui promet à la musique chez nous un avenir heureux et prospère.

Biographie.

JOMELLI (1).

Jomelli (Nicolas), célèbre compositeur, naquit en 1714 à Aversa, dans le royaume de Naples. Un chanoine de cette ville, nommé Mozzillo, lui enseigna les éléments de la musique dès ses premières années. A l'âge de seize ans il se rendit à Naples, où il fut admis comme élève au Conservatoire *de' Poveri di Giesu-Christo;* puis il entra à celui de *la Pietà de' Turchini*. Il y reçut des leçons de Proto, maître obscur, et de Mancini, artiste distingué de la grande école italienne. Feo lui enseigna la composition, et Leo lui donna des conseils sur le style dramatique et religieux. Dans ses premières productions, Jomelli ne parut pas annoncer ce qu'il devint plus tard; suivant une notice que Piccini a écrite sur ce grand artiste, il semblerait même qu'il n'avait reçu qu'une instruction médiocre dans les Conservatoires de Naples, et qu'il n'apprit véritablement l'art d'écrire que lorsqu'il en fut sorti. Il ne faut sans doute pas admettre rigoureusement cette assertion; mais il est vraisemblable que lorsque Jomelli alla à Rome, il trouva chez les maîtres de cette grande école un style bien plus pur et plus large que ce qu'il avait puisé dans les traditions de l'école napolitaine, en général plus libres et plus appropriées à la musique dramatique. Or, suivant le projet qu'il avait alors d'écrire pour l'église, il dut en effet étudier avec soin les compositions sévères des grands maîtres de Rome. Quoi qu'il en soit, les premiers ouvrages de Jomelli furent des ballets qui ne furent pas remarqués; mais bientôt son génie prenant son essor, il écrivit des cantates où ses heureuses dispositions pour l'expression dramatique se firent apercevoir. Leo ayant entendu un de ces morceaux chez une dame, élève du jeune artiste, fut si transporté de plaisir, qu'il s'écria : *Signora, non passera molto, e questa giovane saro lo stupore e l' ammirazione di tutta l' Europa.* (Madame, il se passera peu de temps avant que ce jeune homme devienne l'étonnement et l'admiration de l'Europe entière.) Cette prédiction ne tarda pas à se réaliser. A l'âge de vingt-trois ans, Jomelli composa son premier opéra, intitulé *l'Errore amoroso*. Suivant la notice de Piccini, il aurait si peu compté sur le succès de cet ouvrage, qu'il l'aurait fait représenter sous le nom d'un musicien peu connu et peu estimé, nommé Valentino; mais la faveur qui accueillit cette production aurait enflammé le génie de Jomelli, qui dès lors se serait livré avec ardeur à la composition dramatique. Cette circonstance n'a point été connue du poëte Saverio Mattei, à qui l'on doit une intéressante notice sur ce maître. L'année suivante (1738) Jomelli donna au théâtre des Florentins son premier opéra sérieux, *Odoardo*, qui fut suivi de deux autres dans l'espace de plusieurs mois.

Déjà le nom du jeune artiste commençait à se répandre; ses derniers succès le firent appeler à Rome en 1740 : il y trouva un zélé protecteur dans le cardinal d'York. Ses deux opéras *Il Ricimero* et l'*Astianasse* y furent joués dans la même année. En 1741, il alla à Bologne pour y écrire *l'Ezio*. Mattei rapporte l'anecdote suivante sur son séjour en cette ville. Il était allé voir le P. Martini, déjà considéré comme un des plus savants musiciens de l'Italie, et s'était présenté à lui comme un élève qui désirait fréquenter son école. Le maître lui donna un sujet de fugue qu'il traita avec habileté : — Qui êtes-vous? lui dit Martini, vous moquez-vous de moi? C'est moi qui veux apprendre de vous. — Mon nom est Jomelli; je suis le maître qui doit écrire l'opéra pour le théâtre de cette ville. — C'est un grand bonheur pour ce théâtre d'avoir un musicien philosophe tel que vous; mais je vous plains de vous trouver au milieu d'une troupe d'ignorants corrupteurs de la musique. Jomelli avoua plus tard qu'il avait beaucoup appris dans les conversations de ce maître; il ajoutait que si le P. Martini avait peu de génie, l'art avait supplée en lui à ce que la nature lui avait refusé.

Après avoir donné plusieurs grands ouvrages à Rome et à Bologne, Jomelli retourna à Naples, où il écrivit pour le théâtre Saint Charles *Eumene*, qui eut un succès prodigieux; puis il alla à Venise, où sa *Mérope* excita de tels transports d'admiration, que le conseil des Dix le nomma directeur du Conservatoire des filles pauvres. C'est alors qu'il écrivit ses premiers morceaux de musique d'église, entre autres un *Laudate* à 2 chœurs et à 8 voix, qui est considéré comme une de ses meilleures productions en ce genre. Rappelé à Rome en 1748 pour écrire l'*Artaxerse*, il trouva dans le cardinal Alexandre Albani un admirateur de son talent et un protecteur puissant. Vers le même temps,

(1) Extrait de la *Biographie universelle des musiciens.*

le mauvais état de la santé de Bencini, maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, fit songer à lui donner un coadjuteur : le cardinal s'employa à lui faire obtenir cette place, qui lui fut en effet confiée, et dont il prit possession le 20 avril 1749. Piccini rapporte à ce sujet une anecdote peu vraisemblable. Pour être nommé maître de chapelle de Saint-Pierre, il fallait, dit-il, subir un examen sévère : il ne se crut pas assez habile pour tenter l'épreuve, et ce ne fut qu'après avoir étudié sous la direction du P. Martini qu'il vint offrir de se soumettre au concours, qui toutefois n'eut pas lieu. Piccini confond évidemment les époques, car ce fut huit ans auparavant que Jomelli vit le P. Martini à Bologne, et qu'il en apprit les traditions du style d'église de l'ancienne école. D'ailleurs, la musique exécutée dans la basilique de Saint-Pierre est dans un style concerté beaucoup moins sévère que celle qu'on chante dans la chapelle Sixtine. Jomelli resta à Rome pendant cinq ans, et ne donna sa démission de sa place qu'au mois de mai 1754, pour aller à Stuttgard s'installer dans la place de maître de chapelle et de compositeur de la cour qui lui avait été offerte par le duc de Wurtemberg. On voit par ces dates, qui sont exactes, que Mattei s'est trompé lorsqu'il a fait aller Jomelli à Vienne en 1749 pour y écrire l'*Achille in Sciro* et la *Didone*, et qu'il le fait rester dans cette ville pendant dix-huit mois : c'est en 1745 qu'eut lieu le voyage de Vienne. Le même écrivain dit que Jomelli s'y lia d'amitié avec Métastase, et qu'il a souvent déclaré depuis lors qu'il avait plus appris dans ses conversations avec le célèbre poëte que dans toutes ses études avec Feo, Leo et Martini. Les littérateurs ont beaucoup de penchant à mettre à haut prix les conseils qu'ils donnent aux musiciens; l'assertion de Mattei ne doit donc pas nous étonner; il croyait ce qu'il écrivait; mais Jomelli avait trop de sens pour comparer des choses qui n'ont aucune analogie. Feo et Martini lui avaient enseigné l'art d'écrire; Métastase lui suggérait des idées sur l'expression et l'effet dramatique, choses assurément fort différentes.

Pendant la durée du séjour de Jomelli à Stuttgard, qui fut de près de vingt ans, une modification assez remarquable se lit apercevoir dans sa manière. Soumis à l'influence de la musique allemande qu'il y entendait, il donna à sa modulation des transitions plus fréquentes, et renforça son instrumentation. Cette transformation, dont on trouve la preuve dans près de trente opéras qu'il écrivit alors, le mit en faveur près du prince dont il dirigeait la musique, et lui procura des succès en Allemagne, mais lui fut nuisible lorsqu'il retourna dans sa patrie. Les Italiens n'étaient alors sensibles qu'aux charmes de la mélodie : ils la voulaient dépouillée de tout ornement étranger; tout ce qui pouvait en détourner leur attention leur était importun. Les moindres modulations tourmentaient leur oreille, et pour eux, le son des instruments n'était que du bruit lorsqu'il se faisait remarquer. D'ailleurs, la longue absence de Jomelli l'avait fait oublier de ses compatriotes, et lorsqu'il retourna à Naples, il lui fallut en quelque sorte recommencer sa réputation; mais il était alors âgé de cinquante-huit ans : il avait plus d'expérience et de talent acquis, mais moins de jeunesse et d'abondance dans les idées. Son *Armida*, qu'il écrivit pour le théâtre Saint Charles, est certainement un de ses plus beaux ouvrages; peut-être même est-il plus complet que tous ceux qui étaient sortis de sa plume auparavant; néanmoins il n'eut pas de succès populaire : les artistes seuls en aperçurent le mérite. *Demofoonte*, composition excellente, réussit encore moins qu'*Armida*; enfin *Ifigenia*, jouée en 1773, fut mal exécutée et tomba à plat. Tant d'échecs à la fin d'une belle carrière d'artiste plongèrent Jomelli dans une tristesse profonde qui lui occasionna une attaque d'apoplexie. A peine rétabli, il composa une cantate pour la naissance du prince de Naples. Mattei assure que cet ouvrage était rempli de beautés : on le croira sans peine si l'on songe que l'admirable *Miserere* à deux voix de ce grand musicien est sa dernière production. Il l'écrivit sur la traduction italienne de Mattei, et en fit un chef-d'œuvre d'expression tendre et triste. Ce fut le chant du cygne, car à peine l'eut-il fini, que ce maître illustre, appelé à juste titre *le Gluck de l'Italie*, mourut à Naples, le 28 août 1774. Le 11 novembre suivant, on lui fit de magnifiques obsèques où l'on exécuta une messe de *Requiem* à deux chœurs, composée par le P. Sabbatini.

Pour bien apprécier le mérite de Jomelli comme compositeur dramatique, il faut examiner quelles étaient les formes de l'art avant lui. Nul doute qu'il existât dans les partitions de Scarlatti, de Leo, de Pergolèse et de Vinci d'admirables morceaux où l'invention de la mélodie brillait au plus haut degré : mais ces morceaux étaient peu développés; la coupe en était peu variée, et même il est permis de dire, sauf quelques exceptions, qu'elle n'était pas bien entendue dans les situations fortes; car dans les airs à deux mouvements, l'*andante* ou l'*adagio* du commencement se reprenait après l'allegro, ce qui est contraire à la progression des passions. Jomelli ne fit point cette faute; il comprit la nécessité de maintenir jusqu'au bout la gradation de l'intérêt, et sut réaliser ce besoin de l'art avec une rare puissance de talent. Le premier entre les compositeurs italiens, il donna aussi au récitatif obligé l'énergie et la justesse d'expression dont cette belle partie de la musique est susceptible. Dans la musique d'église, s'il ne comprit point l'art comme les maîtres de l'école de Palestrina, s'il y porta une expression un peu trop vive des sentiments mondains, il fut du moins toujours noble, toujours pur. Sa messe de *Requiem*, son *Miserere*, son oratorio de *la Passion*, seront toujours des modèles de beautés réelles en leur genre. Jomelli avait l'esprit cultivé; il écrivait bien dans sa langue maternelle en prose ainsi qu'en vers : Mattei cite avec éloge quelques unes de ses poésies. Il était homme du monde, et s'exprimait avec élégance. Burney, qui le vit dans ses voyages, dit qu'il ressemblait beaucoup à Haendel, mais qu'il était plus poli et plus aimable. Cependant les portraits qu'on a de lui ne ressemblent point à ceux de l'auteur du *Messie*.

Les opéras connus de Jomelli sont : 1. *l'Errore amoroso*, Naples, 1737; 2. *Odoardo*, même ville, 1738; 3. *Ricimero*, Rome, 1740; 4. *Astianasse*, même ville, 1741; 5. *Il Frastullo*, opéra buffa; 6. *Sofonisbe*, opéra seria; 7. *Ciro riconosciuto*; 8. *Achille in Sciro*, Vienne, 1745; 9. *Didone*, même ville, 745; 10. *Eumene*, Naples, 1746; 11. *Merope*, Venise, 1747; 12. *Ezio*, Naples, 1748; 13 *l'Incantato*, Rome, 1749; 14. *Ifigenia in Tauride*, Rome, 1751; 15. *Talestri*, même ville, 1752; 16. *Attilio Regolo*, même ville, 1752; 17. *Semiramide*; 18. *Bajazette*; 19. *Demetrio*; 20. *Penelope*, Stuttgard, 1754; 21. *Eneanel Lazio*, idem, 1755; 22. *il Re pastore*, ibid.; 23. *Didone*, nouvelle musique, ibid.; 24. *Alessandro nell'Indie*, ibid.; 25. *Nitteti*, ibid.; 26. *la Clemenza di Tito*, ibid.; 27. *Demofoonte*, ibid.; 28. *il Fedonte*, ibid.; 29. *l'Isola dis bitata*, ibid.; 30. *Endimione*, ibid.; 31. *Vologeso*, ibid.; 32. *l'Olimpiade*, ibid.; 33. *la Schiava liberata*, ibid.; 34. *l'Asilo d'Amore*, ibid.; 35. *la Pastorella illustre*, ibid.; 36 *il Cacciator deluso*, ibid.; 37. *il Matrimonio per concorso*, ibid.; 38. *Armida*, Naples, 1771; 39. *Demofoonte*, avec une nouvelle musique, même ville, 1772; 40. *Ifigenia in Aulide*, même ville, 1773. CANTATES. 1. *Perdono amata Nice*, à voix seule avec instruments; 2. *Giusti Numi*, idem; 3. *E quando sacra mai*, idem; 4. *Partir conviene*, idem; 5. Cantate pour deux soprani. ORATORIOS. 1. *la Passione di Giesu Christo*, à quatre voix, chœur et or-

chestre; 2. *Isacco, figura del Redemtore*, idem; 3. *Betulia Liberata*, idem; 4. *Santa Elena al Calvario*, idem. MUSIQUE D'ÉGLISE. 1. *Dixit*, à quatre voix; 2. *In Convertendo*, psaume à deux voix et orchestre; 3. Répons de la semaine sainte; à quatre voix; 4. *Dixit*, à huit voix en deux chœurs; 5. *Miserere*, à huit voix et deux chœurs; 6. *Cinq messes*, à quatre voix, orchestre et orgue; 7. *Messe de requiem*, à quatre voix, orchestre et orgue; 8. *Confitebor*, à trois voix; 9. *Laudate*, à quatre soprani et deux chœurs; 10. *In Convertendo*, à six voix concertantes et deux chœurs; 11. *Magnificat* dit *de l'Echo*, à quatre voix et à huit; 12. Hymne de saint Pierre, concerté à deux chœurs; 13. *Dixit*, à huit voix; 14. *Graduel*, à quatre voix; 15. *Veni Sancte Spiritus*, à quatre; 16. *Lætatus*, à quatre; 17. *Confitebor*, à quatre; 18. *Beatus vir*, à quatre; 19. *Confirma hoc Deus*, à cinq et orchestre; 20. *Miserere*, à quatre; 21. *Victimæ paschali*, à six; 22. *Miserere*, à cinq; 23. *Te Deum*, à quatre et orchestre; 24. *Regnum mundi*, à quatre; 25. *Veni sponsa Christi*, pour soprano, chœur et orchestre; 26. *Victimæ paschali*, à quatre; 27. *Credidi*, à quatre; 28. *Graduel*, à trois, pour la fête de la Vierge; 29. *Discerne causam meam*, graduel à quatre; 30 *Domine Deus, in simplicitate*, offertoire à quatre; 31. *Justus ut palma florebit*, graduel à quatre; 32. Cantate à trois voix pour la Nativité de la Vierge; 33. *Salve Regina*, pour soprano et orchestre; 34. *Miserere*, à deux soprani et orchestre.

FÉTIS.

ANECDOTE.

Voici un trait de Choron qui peut donner une idée de la vivacité d'esprit et de l'originalité piquante de cet artiste célèbre. Un jour, à l'office de la Sorbonne, quelque temps après la révolution de juillet, un des élèves s'avisa de jouer sur l'orgue *la Marseillaise*. On doit s'imaginer le scandale qui résulta pour les assistants et pour le clergé de l'audition de l'hymne révolutionnaire. Choron et l'élève sont mandés à la sacristie, où un des ecclésiastiques demande qu'une punition sévère soit infligée au coupable. « Je n'ai pas reconnu la mélodie de *la Marseillaise* dans ce qu'on a joué, s'écrie Choron; mais nous allons savoir la vérité. — En quel ton avez-vous joué, drôle? dit-il en s'adressant à l'organiste. — J'ai joué en *sol*, monsieur, répond avec embarras le coupable. — Vous voyez, messieurs, reprend Choron, quel jugement téméraire vous avez porté sur ce pauvre organiste; il a joué en *sol*, et *la Marseillaise* est en *ut*. Vos souvenirs vous ont mal servis sans doute, et une autre fois il faut bien écouter avant de vous plaindre. » Là-dessus prêtres et laïcs s'empressèrent de convenir de leur erreur, et, ne concevant pas qu'on pût jouer le même air dans tous les tons ils se retirèrent bien satisfaits de l'explication que Choron leur avait donnée.

Nouvelles.

*** Le troisième début de mademoiselle Nathan a eu lieu lundi dans *la Juive*. La jeune élève de Duprez a été très applaudie, et le public lui a témoigné par son empressement et ses éloges qu'il fondait sur elle les plus belles espérances.

*** *Les Treize*, dont le succès avait été retardé si long-temps par l'indisposition de madame Colon-Leplus, ont été repris hier. Une grande affluence, et par conséquent une grande recette, une bonne exécution et de nombreux applaudissements, tels sont les résultats de cette représentation.

*** Une indisposition de mademoiselle Rossi retarde à l'Opéra-Comique la première représentation du *Puccinella*, opéra en un acte de MM. Scribe et Monfort.

*** Nous avons dit que Marié, le téuor de Metz, dont le théâtre de la Renaissance et l'Opéra-Comique se disputaient la possession, allait débuter au théâtre de la Renaissance; il importe de rétablir les faits dans toute leur exactitude. M. Marié a signé d'abord un engagement au théâtre de la Renaissance; cet engagement a été attaqué par M. le directeur de l'Opéra-Comique qui invoque un règlement par lequel il serait interdit à M. Marié de débuter sur un autre théâtre que l'Opéra-Comique. La difficulté est pendante devant les tribunaux, qui n'ont pas encore prononcé.

*** On lit dans le *Temps*: M. Fétis, maître de chapelle de S. M. le roi des Belges, et directeur du Conservatoire de musique de Bruxelles, vient de recevoir le diplôme de président des membres de la grande association qui vient de se former en Allemagne pour les progrès de la musique et le perfectionnement des sciences qui s'y rattachent.

Cette belle association a un comité central dont le célèbre Spohr est le président, et qui compte parmi ses membres les maîtres de chapelle Reissiger, Frédéric Schneider et Lobe; les docteur Schilling, Kahlert et Fœhlich; les directeurs de musique Hœser, Lœwe et de Seyfried; le vénérable organiste Rink et le savant professeur Marx.

Parmi les membres associés, on remarque MM. Meyerbeer, Spontini, Chérubini, le maître de chapelle Lindpaintner, de Stuttgard; Aiblinger, de Munich; Krebs, de Hambourg; Marschner, de Hanovre; C. Kreutzer, de Vienne; Lachner, de Munich; Strauss, de Carlsruhe, le directeur du Conservatoire de Prague; M. D. Weber, le célèbre organiste, M. Schneider de Dresde, et les virtuoses de Bériot, Moscheles et Thalberg.

L'association publie un journal scientifique sur la musique dont M. le docteur Schilling, de Stuttgard, est le directeur, et dont M. Fétis doit être un des principaux rédacteurs. Ce journal, qui paraît par numéros de huit pages in-4° chaque semaine, a pour titre: *Jahrbucher des deutschen National. vereinsfur Musik und ihre Wissenschaft.* (Annales de l'association allemande de musique). Le premier numéro a paru le 4 avril dernier.

*** Les *chanteurs montagnards* se font entendre maintenant sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin. On nous assure qu'un ordre ministériel leur a interdit de chanter dans les concerts des Champs-Elysées. Si le fait est vrai, nous le blâmons de toutes nos forces.

*** M. Eugène Lecomte, chef d'escadron de la garde nationale parisienne, vient d'adresser au ministre de l'intérieur une pétition qu'il a fait imprimer pour l'offrir aux membres des deux chambres. Il s'agit d'une salle rue de la Paix pour le théâtre royal Italien.

Ce théâtre, qui serait, d'après les propres termes de la pétition, le plus riche, le plus commode de tous ceux de la capitale, qui pourrait contenir 1,548 personnes, serait construit sur les vastes terrains appartenant à l'Etat, occupés aujourd'hui par le timbre, par l'hôtel des archives du ministère des affaires étrangères, et par un grand jardin qui en dépend. Ce terrain a une superficie de 2,204 toises.

L'entrée serait rue de la Paix. Deux beaux passages latéraux recevraient simultanément les voitures. Il serait établi, en outre de la salle, quatorze maisons à cinq étages, y compris un grand nombre de boutiques régnant dans toute la longueur des deux passages.

L'auteur de ce gigantesque projet s'engage à construire à ses frais, dans le délai d'un an, à compter du jour où les bâtiments du timbre et des archives lui seraient livrés, la salle, et à la remettre complétement achevée. En échange, il demande: 1° que les matériaux provenant des démolitions lui soient abandonnés; 2° le privilége du théâtre royal Italien pour 15 années, à compter du 1er octobre 1840, sans subvention; 3° une emphytéose de 25 ans pour les terrains sur lesquels seront construits le théâtre ainsi que les boutiques qui en font partie, et de 50 ans pour le surplus de l'emplacement sur lequel seront élevées les habitations particulières avec les passages et les boutiques qui en dépendent.

*** Nous rapportons, sans le garantir, le fait suivant que nous lisons dans un journal: Dernièrement le sultan a une surprise des plus agréables aux femmes de son sérail. On sait que le sultan est devenu subitement un grand mélomane, et que ses préoccupations guerrières ne l'empêchent pas de goûter la musique de Rossini, de Donizetti et de Meyerbeer. Mahmoud ayant fait parer ses femmes de leurs plus beaux habits, les a fait venir dans une salle

magnifiquement décorée. Là, en présence de quelques Français, de la cour du sérail, un jeune artiste que le gouvernement turc avait envoyé à Paris pour faire son éducation, a exécuté sur le piano des variations et une sonate de Beethoven avec un talent qui lui a valu les applaudissements de toute l'assemblée. Le piano deviendra bientôt aussi populaire dans l'empire turc que dans les autres parties de l'Europe.

*** M. Savoye, directeur du Panorama de l'Allemagne, vient de faire paraître la neuvième livraison de sa publication. Cette livraison se compose, comme les précédentes, d'une feuille de texte et de deux gravures sur acier, représentant l'une le portrait du poëte français-allemand Chamisso, l'autre la vue générale de Berlin. Le texte est de MM. Toussenel, Laube et Mugge.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — On lit dans le *Courrier de Bordeaux : Les Huguenots* ont été joués vendredi. Jamais nous n'avions vu la salle du Grand-Théâtre garnie de cette façon, et nous souhaitons à M. Bousigues dix chambrées par mois de cette nature. M. Ragnenot, dans le rôle de Raoul, a été très applaudi, bien que pendant le premier acte il ait été en proie à une vive émotion. Mademoiselle Renouf et madame Poulley se sont acquittés de leur rôle à la satisfaction générale. M. Boucher, basse, a une fort belle voix; mais il a grand besoin de travailler l'art du chant et de faire de sérieuses études musicales.

*** *Besançon.* — Nous lisons dans l'*Impartial* un excellent article sur le projet de reprise d'*Iphigénie en Aulide*. Déjà notre collaborateur M. Gueroult a plaidé éloquemment la cause de Gluck dans la *Gazette musicale*; nous sommes heureux de voir nos idées trouver de l'écho en province, les vrais amis de l'art qui résident loin de la capitale peuvent ainsi par la voie des journaux de leur localité, nous seconder puissamment dans les efforts que nous faisons pour le progrès et l'amélioration de la musique en France.

*** *Nantes.* — Les débuts de l'opéra sont terminés. Madame Prevost-Colon jouit d'une faveur complète auprès de notre public. C'est en effet un cantatrice très dramatique, mais ses fioritures ne sont pas toujours inspirées par un goût sévère. Madame Bizot et mademoiselle Olivier se partagent ensuite les applaudissements du public. M. Adrien, premier ténor, avait réussi dans *la Juive*, il n'a pas fait le même plaisir dans *la Muette* et dans *Guillaume Tell*. M. Bizot est un excellent musicien comme le sont tous les élèves sortis de l'école Choron, mais sa voix est faible et ses moyens sont souvent au-dessous de son zèle. MM. Lemonnier et Garbet, basses-tailles, sont des chanteurs médiocres et sur lesquels on compte peu. En somme notre troupe d'opéra est satisfaisante. Mais il lui manque un de ces talents éclatants qui éveillent l'enthousiasme de notre public, si indifférent en général pour le théâtre lyrique.

*** *Angers.* — *Le Domino Noir*, convenablement exécuté par madame Potier, MM. Dubar et Cartiguy, a fait un vif plaisir aux habitués de notre théâtre. On nous promet pour une époque très prochaine *le Pré-aux-Clercs*, le chef-d'œuvre d'Hérold.

*** *Strasbourg*, 1er *juin.* — Depuis le 23 mai notre salle de spectacle est close, et nous attendons sa réouverture par M. Roux, qui a obtenu le privilége de la direction pour l'année théâtrale de 1839 à 1840. Aucun prospectus n'a paru jusqu'ici. L'opéra allemand, qui avait repris ses représentations du 21 au 23 mai, avait donné autant de fêtes musicales que d'opéras; la présence presque simultanée de deux cantatrices du premier ordre, mesdames Fischer Achten et Van Hasselt, et MM. Schmetzer, premier ténor, et Dettmer (1), première basse-taille avait rendu possibles les représentations brillantes des ouvrages suivants : *la Norma*, *Somnambula*, *Capulleti e Montecchi*, *Othello*, *l'Elisire d'Amore* (trois fois), *Fra-Diavolo*, *la Muette*, *le Postillon de Lonjumeau*, *Guillaume Tell*, *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*. Les couronnes et les rappels sur la scène n'ont pas manqué à cet illustre quatuor. La supériorité de madame V. Hasselt dans le rôle de Juliette (Roméo) est telle, qu'elle a été rappelée deux fois; en général, son long séjour en Italie fait prédominer en elle une certaine supériorité sur la manière de chanter la musique française et allemande. Quant à madame F. Achten, il règne dans son organe un charme indicible qui a produit sur le public un entraînement et un enthousiasme peu ordinaires. Attachée avec M. Schmetzer à un même théâtre à Brunswick, elle a été admirable dans les scènes où elle était secondée par la voix fraîche et bien timbrée de ce ténor. M. Dettmer remis d'une indisposition, était parfait dans les rôles de Bertram et de Marcel. Les chœurs se sont distingués comme de coutume, par leur précision et la justesse des intonations : malheureusement leur fermeté a failli deux fois dans *Robert* et dans *les Huguenots*, lorsque les instruments à vent se taisent. Si des choristes musiciens sont ainsi entraînés, que feront donc ceux qui ne le sont, ou pas suffisamment? Nous espérons que la nouvelle direction fera cesser les plaintes qui s'élèvent de toutes parts contre cette défectuosité, et qu'elle renforcera les instruments à cordes d'une manière convenable et proportionnée à la grandeur du local.

En vente

Chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu :

DEUX QUADRILLES

SUR L'OPÉRA

LES TREIZE,

par

JULLIEN.

Chaque : 4 fr. 50 c.

—

Ouverture des Treize,

ARRANGÉE POUR LE PIANO,

par

H. POTIER.

5 fr.

ABONNEMENT DE MUSIQUE D'UN GENRE NOUVEAU

POUR LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET POUR LES PARTITIONS D'OPÉRAS.

L'abonné paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qui lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 fr. payés par lui. De cette manière, l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 fr., pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour *trois mois* le prix est de 20 fr., on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois.

Les abonnés ont à leur disposition une grande bibliothèque de partitions anciennes et nouvelles et des partitions de piano gravées en France, en Allemagne et en Italie.

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés.—Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.*

Pour répondre aux demandes réitérées, on n'enverra jamais en province plus de quatre morceaux à la fois, ou, à la volonté de l'abonné, trois morceaux et une partition. (Affranchir.)

Le Directeur, Maurice SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 13 Juin 1839. N° 24.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD, MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 1 FRANC LA GRANDE LIGNE *de 55 lettres.*

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 40; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue Musicale.* 20 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. *Biographie.* Roland de Cassus, par Fétis. — *Variétés.* De la musique dangereuse, par H. Blanchard. — *Revue critique.* Etudes pour le piano par Wolff, trio par Louis; par M. Bourges. — Nouvelles. — Annonces.

Biographie.

ORLANDO OU ROLAND DE LASSUS (1).

LASSUS (Orlando ou Roland de), célèbre compositeur belge du XVIe siècle, naquit à Mons en 1520. Beaucoup d'incertitude a régné jusqu'à l'époque actuelle sur le nom véritable de cet artiste, sur le lieu et sur l'année de sa naissance; mais d'heureuses découvertes littéraires de Delmotte, auteur d'une intéressante notice sur cet illustre musicien, ont levé tous les doutes à cet égard. Ce Lassus, appelé par les Italiens *Orlando di Lasso*, et par les Français Roland Lassé, se nommait Roland de Lattre; il ne naquit point en 1525, comme le prétendent Moréri et l'abbé Fontenay, ni en 1530, suivant l'opinion de Samuel A. Quickelberg, ami de l'artiste dont il s'agit, mais en 1520; enfin il n'était point Italien, malgré l'assertion du Corio, dans son *Histoire de Milan*, mais Belge et né à Mons. Ces faits, devenus inattaquables, sont démontrés par un passage des *Annales du Hainaut*, par Vinchant, que Delmotte a trouvé dans le manuscrit original de cet ouvrage, et qui est ainsi conçu : « L'an 1520 fut né en la ville de Mons, Orland dit Lassus » (ce fut en cest an que Charles V fut couronné empereur à » Aix-la-Chapelle); il fut de son temps le prince et phénix » des musiciens, d'où vient ce vers :

» Hic ille Orlandus Lassus qui recreat orbem.

» Il fut né donc en la rue dite Gerlande, à l'issue de la » maison portant l'enseigne de la Noire-Teste. Il fut enfant » de chœur en l'église de Saint-Nicolas de la rue de Ha- » vrecq. Après que son père fut par sentence judicielle » contraint de porter en son col un pendant de fausses mon- » noies et avec iceluy faire trois pourmaines (promenades) » publiquement à l'entour d'un hour (échafaud) dressé pour » avoir esté convaincu d'estre faux monoyer. Ledit Orlond, » qui s'appelait Roland de Lattre, changea de nom et de » surnom, s'appelant Orland de Lassus, et ainsy quitta le » pays et s'en alla en Italie avec Ferdinand de Gonzague, » qui suivait le party du roy de Sicile, etc. » (2). Ces détails sont curieux et décisifs.

Plusieurs auteurs, et Samuel A. Quickelberg lui-même, disent que Roland de Lattre fut enlevé trois fois à ses parents lorsqu'il était enfant de chœur à Saint-Nicolas, à cause de sa belle voix; que deux fois on le retrouva, mais qu'enfin on consentit après le troisième rapt à ce qu'il demeurât à Saint-Didier, près de Ferdinand de Gonzague, général au service de l'Empire et vice-roi de Sicile, qui, après la guerre, l'emmena avec lui, à l'âge d'environ douze ans, à Milan, puis en Sicile. Cette histoire ne paraît qu'un roman

(1) C'est à l'obligeance de M. Fétis que nous devons cet article, qui fera partie du sixième volume de la *Biographie des musiciens*, sous presse en ce moment.

(2) Ce passage est fort différent de celui qui se trouve dans l'édition altérée et tronquée des mêmes *Annales du Hainaut*, que Ruteau a publiées à Mons, 1648, in-folio. Voici ce qu'on trouve dans ce volume, p. 414 : « 1520. Cette année nasquit dans Mons » ce tant fameux musicien Orlande, qui dès sa jeunesse fut enfant » de chœur dans l'église de Saint-Nicolas, et après que son père » eut subi quelque disgrâce, s'en alla en Italie avec don Ferdinand » de Gonzague, où il changea son nom de Roland de Lattre en celui » d'Orlando di Lasso qu'il retint depuis. »

à Delmotte. Pour moi, j'avoue que je n'y vois point de difficulté. Il me paraît vraisemblable que celui qui a eu tant de renommée comme compositeur a montré dans sa jeunesse un rare instinct, et qu'il y avait dans son chant un accent expressif qui aura fait naître le désir de l'enlever pour l'attacher au service d'un grand seigneur. Il me paraît aussi vraisemblable qu'il a reçu dans son enfance, chez Ferdinand de Gonzague, l'éducation qui le rendit propre à exercer plus tard les emplois qui lui furent confiés.

Quoi qu'il en soit, le général au service de Charles-Quint emmena son jeune musicien à Milan, où Roland de Lattre changea son nom en celui d'*Orlando di Lasso*, à cause de la fâcheuse aventure de son père. Ce nom fut ensuite latinisé en celui d'Orlandus Lassus, qui depuis lors est resté au protégé de Ferdinand de Gonzague. Nous devons à A. Quickelberg les renseignements que nous possédons sur les événements de la vie de Roland de Lattre, depuis cette époque jusqu'en 1566, où il paraît avoir écrit sa notice sous la dictée du célèbre musicien. De Milan, celui-ci suivit de Gonzague en Sicile, où il acheva de s'instruire dans son art. A dix-huit ans il s'attacha à Constantin Castriotto, qui le conduisit à Naples. Arrivé dans cette ville, De Lattre entra chez le marquis de La Terza et y demeura environ trois années. En 1541 il se rendit à Rome, où le cardinal-archevêque de Florence l'accueillit avec bienveillance, et le logea dans son palais pendant six mois. Après ce temps, De Lattre obtint la place de maître de chapelle à l'église Saint-Jean-de-Latran. Ce fait est constaté par les registres de cette église, dont l'abbé Baini a donné un extrait dans la note 109 de son livre sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina. Il fallait que le mérite du musicien de Mons fût déjà bien remarquable pour qu'une place de cette importance fût confiée à un jeune homme de vingt-un ans, à Rome, alors la première ville du monde pour la musique, et qui renfermait dans son sein des compositeurs de premier ordre pour l'église.

Depuis deux ans, Lassus (je me servirai désormais de ce nom, sous lequel l'artiste est connu) remplissait ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean-de-Latran, lorsqu'il apprit, en 1543, qu'une maladie grave menaçait les jours de ses parents. Le désir de les voir et de les embrasser encore une fois l'emporta sur toute autre considération ; il quitta Rome et se rendit à Mons en toute hâte ; mais lorsqu'il y arriva, ceux qu'il y venait chercher n'étaient plus. Le lieu de sa naissance ne pouvait avoir désormais pour lui que de tristes souvenirs ; il s'en éloigna bientôt, et accompagné de Jules-César Brancaccio, il visita l'Angleterre et la France, puis il alla s'établir à Anvers et y demeura deux ans. Il paraît qu'il y fut maître de chapelle de Notre-Dame ; toutefois le fait n'est pas prouvé ; on sait seulement qu'il y composa plusieurs beaux ouvrages qui étendirent sa réputation. Delmotte a remarqué avec beaucoup de justesse que depuis 1543 où Lassus s'éloigna de Rome, jusqu'en 1557 où il passa au service de l'électeur de Bavière, il s'est écoulé quatorze ans qui forment l'époque de sa vie la moins connue, car on n'y trouve que son court séjour à Mons, ses voyages à Londres et en France, enfin deux années passées à Anvers. Le grand nombre d'ouvrages de sa composition publiés à Venise vers le milieu du XVIe siècle peut faire croire que dans cet intervalle il a fait un second voyage en Italie.

En 1557, Albert V, dit le Généreux, invita Lassus à se rendre à sa cour, lui offrant des avantages qui paraissaient alors considérables, et l'engageant à amener avec lui à Munich quelques bons musiciens belges pour le service de la chapelle. Ces propositions furent acceptées. Quickelberg nous apprend que Lassus, voulant justifier la réputation qui l'avait précédé à Munich, se fit remarquer par son érudition, ses bons mots, son esprit, sa gaîté, sa conduite irréprochable, et surtout par la beauté de ses compositions. Heureux de sa position honorable et de la bienveillance dont le duc l'honorait, il songea à se marier, et moins d'un an après son arrivée à Munich, il devint l'époux de Regina Weckinger, fille d'honneur de la duchesse de Bavière. En 1562, le duc Albert le nomma directeur de sa chapelle, la meilleure qui existât alors en Europe, soit par le nombre des musiciens qui la composaient, soit par leur mérite. On y comptait seize enfants de chœur, six castrats, treize contraltos, quinze ténors, douze basses et trente instrumentistes, formant un nombre de quatre-vingt-douze artistes. Avec de tels moyens d'exécution, Lassus sentit se développer la puissance de son génie : ses plus grandes compositions, au nombre desquelles on remarque ses Psaumes de la pénitence et ses *Magnificat*, sont de cette belle époque de sa vie (1560 à 1573). La plus grande distinction s'attacha à son nom et à tout ce qui venait de sa plume. Bien que contemporain de Palestrina, qui l'emportait sur lui sous plusieurs rapports, il eut une renommée plus universelle parce que les circonstances lui furent plus favorables. En Allemagne, en France, en Angleterre et dans les Pays-Bas, on lui décerna le titre de *Prince des musiciens*, que les Italiens décernaient dans le même temps à l'illustre compositeur de l'école romaine. Les princes, les rois les plus puissants le recherchèrent et lui firent des offres séduisantes, et plusieurs lui donnèrent des témoignages éclatants de l'estime qu'ils accordaient à son mérite. Le 7 décembre 1570, l'empereur Maximilien, alors à la diète de Spire, accorda de son propre mouvement à Lassus des lettres de noblesse, ainsi qu'à ses enfants légitimes et à leurs descendants des deux sexes. D'autres honneurs lui furent décernés par le pape Grégoire XIII, qui, le 6 avril 1571, le fit chevalier de Saint-Pierre à l'éperon d'or, et chargea les nobles chevaliers Honoré Cajetan et Ange Mazzacosta de lui chausser l'éperon et de l'armer du glaive, dans la chapelle papale de la cour, avec le cérémonial accoutumé. En 1574, Lassus fit un voyage à Paris : c'était la première fois qu'il voyait cette ville, comme il le dit lui-même dans l'épître dédicatoire d'un de ses ouvrages. Adrian Leroy, célèbre imprimeur de musique de ce temps, et lui-même musicien distingué, le logea dans sa maison, et le présenta à la cour où Charles IX l'admit à lui baiser la main, le reçut avec beaucoup de bienveillance et lui fit de riches présents.

Plus tard, ce malheureux prince se souvint de Lassus ; et lorsque les remords s'emparèrent de son esprit, après le massacre de la Saint-Barthélemy, il désira que le musicien célèbre lui fît entendre les Psaumes de la pénitence qu'il avait composés, en les dirigeant lui-même ; il le fit inviter à se rendre près de lui, et lui offrit la maîtrise de sa chapelle avec un traitement considérable. Plusieurs auteurs ont dit à ce sujet que ces psaumes, considérés comme le plus bel ouvrage de Lassus, lui avaient été demandés par Charles IX, et qu'il les avait composés pour ce prince ; mais M. Schmiedhamer, savant bibliothécaire de Munich, exprime ainsi son opinion sur ce fait dans une lettre qu'il écrivait à Delmotte en 1830 : « Il serait peut-être bon de » réfuter l'opinion erronée de plusieurs historiens, qui pré- » tendent qu'Orlando di Lasso avait mis en musique les » sept *psaumes de la pénitence* à la demande de Charles IX, » roi de France, en expiation du crime de la Saint-Barthé- » lemy. Ce fait est évidemment faux, car : 1° le premier » volume contenant la copie de la musique, ainsi que » l'explication des tableaux par A. Quickelberg, était déjà » achevé en 1565, et le second en 1570 : donc l'original de » la composition avait dû être terminé avant 1565, et avant » qu'on commençât la copie magnifique dont il s'agit. Or

» le massacre où plus de trente mille huguenots périrent » dans une seule nuit n'eut lieu que le 24 août 1572; 2° Samuel A. Quickelberg, dans l'exorde de sa préface sur » l'explication des tableaux du manuscrit, dit expressément » qu'Orlando di Lasso avait reçu du prince Albert V l'ordre » de composer cet ouvrage. »

Quels que fussent les avantages offerts à Lassus par le roi de France, il hésitait à les accepter. Le sort heureux dont il jouissait à Munich; la bienveillance ou plutôt l'amitié dont l'honorait le duc Albert. l'attachaient à la Bavière; mais le duc lui-même, quoi qu'il vît à regret le départ d'un artiste qu'il appelait *la perle de sa chapelle*, l'engagea à ne pas lui sacrifier sa fortune, et à se rendre à l'invitation de Charles IX. Lassus se mit en effet en route avec toute sa famille; mais à peine arrivé à Francfort, il y apprit la mort du roi (1574). Sans perdre de temps, il retourna à Munich où le duc le rétablit dans ses fonctions et le combla de nouveaux bienfaits. Charmé du retour de son maître de chapelle, ce prince composa un panégyrique en son honneur, et le 23 avril 1579, il lui assura, pour tout le temps de son règne, la jouissance de ses appointements (400 florins ou 860 fr.), sans qu'on pût y faire de réduction, pour quelque cause que ce fût. Malheureusement ce prince survécut peu à ce dernier acte de munificence, car il mourut le 24 octobre 1579. Son successeur, Guillaume V, dit *le Vieux*, aimait aussi la musique; il témoignait beaucoup d'estime pour les talents de Lassus, et se montra généreux à son égard; mais il n'y eut jamais entre le souverain et son maître de chapelle la douce familiarité qu'on avait remarquée sous le règne précédent. Le 17 janvier 1587, le duc Guillaume, voulant donner à Lassus un témoignage particulier de sa bienveillance, lui fit présent d'un jardin à Meising, sur la route de Fürstenfeld, et le 6 novembre de la même année, il accorda à sa femme une pension annuelle de 100 florins. Indépendamment de cette propriété de Meising, Lassus en possédait une autre à Putzburnn, dans le district de Wolfarths Hauen; elle fut vendue en 1588 à un habitant de Munich, pour le prix 425 florins.

Parvenu à l'âge de soixante-sept ans, Lassus commença à éprouver de la fatigue dans ses fonctions quotidiennes de maître de chapelle; il désirait d'être dispensé de ce service afin de consacrer ses dernières années à la composition. Ce désir devint si vif qu'il se décida, en 1587, à demander au duc Guillaume l'autorisation d'aller passer quelques mois chaque année dans sa propriété de Meising, sur l'Amber. Cette permission lui fut accordée, mais on lui diminua son traitement de moitié, le réduisant à 200 florins. Pour adoucir ce que cette réduction avait de pénible, le duc lui promit d'avoir soin de ses deux fils Ferdinand et Rodolphe. Toutefois la perte de 200 florins parut trop considérable au vieux compositeur; il renonça à son projet de passer une partie de l'année à la campagne, et continua de remplir avec exactitude ses devoirs de maître de chapelle, employant le temps qui lui restait à écrire de nouveaux ouvrages ou à perfectionner les anciens. Une singulière ardeur de travail se manifesta dès lors en lui, comme s'il eût prévu la fin prochaine de son génie. Tout-à-coup ses facultés mentales l'abandonnèrent; ce fut avec effroi que sa femme le vit revenir de Meising où il avait été passer quelques jours. On le ramenait à Munich faible, souffrant, et dans un état de démence complète. Il ne reconnut aucun des siens. Dans sa frayeur d'un événement si terrible, si peu prévu, Regina fit avertir la princesse Maximilienne, sœur du duc Guillaume, qui envoya aussitôt son médecin, le docteur Mermann, près du malade. Des soins assidus améliorèrent la santé de Lassus, mais sa raison ne revint pas. Un air triste, rêveur, avait succédé à son ancienne gaieté. Le duc lui avait fait savoir, par le docteur Hermann, qu'il continuerait à jouir, malgré son état, de son traitement entier; mais cette nouvelle ne put le ranimer. Dans un des accès de sa folie, il écrivit au prince « qu'il avait » l'intention de quitter entièrement le service de la cour » s'il voulait lui laisser les 400 florins que son illustre père, » le duc Albert, lui avait promis, en y ajoutant une somme » quelconque à sa volonté. » Sa femme, craignant les suites fâcheuses de cette folle démarche, fit prier le prince de la considérer comme non avenue; et Guillaume fit savoir à Lassus que tout resterait pour lui comme par le passé, mais que s'il renouvelait sa demande il serait libre de se retirer et qu'on lui donnerait son congé. L'artiste infortuné ne vécut pas long-temps en cet état : sa profonde mélancolie le conduisit bientôt au tombeau.

La date de la mort de cet homme célèbre est aussi incertaine que l'a été long-temps celle de sa naissance. Ainsi que l'a remarqué M. Schmiedhamer, les auteurs ne s'accordent que sur le jour (le 5 juin); à l'égard de l'année, les opinions diffèrent, sans qu'on puisse leur accorder aucun fondement. Les uns fixent l'année 1585 pour celle de son décès, d'autres 1593, beaucoup choisissent 1594, et quelques uns 1595. Delmotte a très bien démontré, par les actes de 1587, que la date de 1585 ne peut pas se soutenir. Celle de 1595 a été adoptée par Philippe Brasseur, de Boussu, de la Serna Santander, Feller, Locrius, Paquot, Vinchant et l'auteur anonyme d'un ouvrage intitulé : *Belgii Chronicon sacrum usque ad ann.* 1595, dont le manuscrit se trouve à Bruxelles dans la Bibliothèque de l'État. Elle est également inadmissible, car la dédicace de l'œuvre de Lassus intitulé *Le Lagrime di S. Pietro*, porte la date du 24 mai 1594. Cet ouvrage, imprimé à Munich, renferme un portrait de Lassus, avec la date 1594, et les mots *ætatis LXII anno*, qui prouvent, comme le dit Delmotte, que Lassus vivait encore à cette époque, mais (ce qu'il n'a point remarqué) que cet artiste était lui-même incertain de l'année de sa naissance, car s'il avait vu le jour en 1520, il avait 74 ans en 1494. La date de 1594 est celle qu'on trouve dans l'historien De Thou, dans le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenay, dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, par le marquis de Paulmy, dans l'histoire manuscrite de la musique de Dom Caffiaux, enfin dans les Dictionnaires historiques de Moreri, de Chaudon et Delandine et de Choron et Fayolle. C'est aussi celle que j'ai adoptée dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais; enfin les mots *obiit* 1594 se trouvent au portrait de Lassus gravé par Jean Sadeler. Néanmoins Delmotte croit que la date du 24 mai, placée à la fin de la dédicace des *Lagrime*, est trop rapprochée de celle du 5 juin, et cette observation paraît juste. Les registres de l'état civil de Munich ne sont d'aucun secours pour cette question, car ils ne remontent pas au-delà de 1650.

« Reste donc la date de 1595 (dit Delmotte), qui est celle » à laquelle, jusqu'à preuve contraire, je m'arrêterai, at- » tendu qu'elle est sculptée en gros caractères sur le tom- » beau de Lassus. Or, cette date ne peut être que celle du » décès, quoiqu'à la vérité rien ne l'indique; on ne peut » prétendre qu'elle soit celle de l'achèvement du monu- » ment, car on sait très bien que jamais on n'a trouvé d'in- » dication de cette espèce sur des cénotaphes. »

Lassus fut inhumé dans le cimetière de l'église des Franciscains, à Munich : un superbe tombeau en marbre rouge, haut de trois palmes et demi (2 pieds 4 pouces), large de sept (4 pieds 8 pouces), et orné de bas-reliefs représentant d'un côté le tombeau du Christ, avec les saintes femmes, de l'autre les armoiries de Lassus, lui-même, sa femme, ses enfants et petits-enfants agenouillés. Aux deux côtés du bas-relief où est représenté le tombeau du Christ sont deux cartouches sculptés sur lesquels on lit l'épitaphe

suivante composée par Sébastien Bauer, de Haidenkeim :

Orlandi cineres, eheu! modo dulce loquentes
Nunc mutos, eheu! flebilis urna premit.
Lassæ sunt flendo charites tua funera Lasse,
Principibus multum, chareque cæsaribus.
Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,
Ingeniorum altrix Boja fovit humus.
Corporis exuvias eodem quoque Boja texit,
Post lustra ac hyemes sena bis acta duas.
Robora, saxa feras Orpheus, at hic Orphea traxit,
Harmoniæque duces percutit harmoniâ.
Nunc quia complevit totum concentibus orbem,
Victor cum superis certat apud superos.

Ce tombeau resta dans le cimetière des Franciscains jusqu'en 1800. Lorsque ce cimetière fut détruit, Heigel, artiste du théâtre de la cour et admirateur passionné des œuvres de Lassus, le recueillit et le plaça dans son jardin, devenu depuis lors la propriété d'une demoiselle de Manntich. Il s'y trouvait encore en 1830. C'est là que M. Schmiedhamer l'a découvert alors, et en a fait prendre un dessin au trait que Delmotte a fait graver pour le publier dans sa notice, avec la description.

Lassus eut de sa femme, Regina Weckinger, morte le 5 juin 1600, quatre fils, Ferdinand, Rodolphe, Jean et Ernest, et deux filles, Anne, et Regina, qui devint la femme d'un seigneur d'Ach.

Peu de noms d'artistes ont eu autant de retentissement que celui de Lassus; il n'en est point qui ait été plus connu non seulement des musiciens mais des gens du monde et même du peuple. On a dit de lui :

Hic ille est Lassus lassum qui recreat orbem,
Discordemque suâ copulat harmoniâ.

et ces vers ne sont point une vaine flatterie de quelque poëte obscur; ils s'accordent avec la multitude d'éloges dont beaucoup de recueils du temps sont remplis. Étienne Jodelle, contemporain de Lassus, a fait en son honneur un poëme français en cent soixante-douze vers et dont Duverdier nous a donné les vingt-sept premiers dans sa Bibliothèque française. Les diverses éditions des *Meslanges* de Lassus, publiées par Adrien Leroy et les Ballard portent en tête ces vers :

Bruta Orpheus, saxa Amphyon, delphinus Arion
Traxit; at Orlandus post se terramque fretumque,
Post se traxit item mulem totius Olympi.
Quanto igitur major, quantoque potentior unus
Orlandus tribus his, Amphione, Ariune et Orpheu!

Un enthousiasme égal pour ce compositeur se rencontre dans les œuvres de Philippe Bocquier, dans les *Sydera illustrium Hannoniæ scriptorum* de Brasseur, et dans les recueils de beaucoup d'autres poëtes des XVIe et XVIIe siècles. Adrien Leroy, qui connaissait l'art et qui en parlait bien, disait de lui, dans la préface de son traité de musique (imprimé en 1583) : « Ce grand maître et suprême ouvrier, » l'excellente et docte veine duquel pourrait seule servir » de loi et de reigle à la musique, attendu que les admi- » rables inventions, ingénieuses dispositions, douceur » agréable, propreté nayve, nayveté propre, traits signa- » lés, liberté hardie et plaisante harmonie de sa composi- » tion fournissent assez de sujets pour recevoir sa musique, » comme patron et exemplaire sur lequel on se peut seu- » rement arrêter. »

Le nombre des éditions des ouvrages de Lassus surpasse tout ce qu'on a fait pour aucun autre musicien de ces temps déjà reculés; elles se succédaient avec une rapidité qui indique clairement le prompt débit qu'elles obtenaient. Depuis long-temps on avait cessé de réimprimer les œuvres des artistes les plus renommés du XVIe siècle, tandis que celles de Lassus étaient encore reproduites par la presse. C'est ainsi que les motets de ce compositeur étaient encore publiés par les Ballard en 1677. De nos jours même on en a fait de nouvelles publications.

Une si vaste renommée, des succès si universels, si soutenus, offriraient des preuves irrécusables du mérite de Lassus et de l'influence qu'il a exercée sur l'art, lors même que nous ne posséderions pas aujourd'hui d'autres moyens pour nous éclairer sur la valeur de ses œuvres; car un homme médiocre n'a jamais été l'objet d'éloges unanimes de plusieurs générations et de nations diverses. L'examen attentif des productions de Lassus nous démontre que ces éloges étaient mérités. Ce n'est donc pas sans étonnement qu'on lit dans les mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina des paroles de mépris sur son illustre contemporain : « Roland de Lassus, Flamand de naissance, Flamand de style, stérile de belles mélodies, privé d'âme et de feu, et qui avec quelques messes et quelques motets à huit voix, du genre choral, a usurpé cet éloge outré : *Lassum qui recreat orbem.* » Qu'il y a d'injustice dans cette amère critique! Eh quoi! Palestrina, le héros de M. l'abbé Baini, n'est-il donc pas assez grand dans l'histoire de l'art, et faut-il, pour l'élever encore, lui sacrifier la renommée du plus illustre de ses contemporains? Pour moi, admirateur sans réserve du grand maître de l'école romaine, j'ose dire que tout est faux et passionné dans ces paroles du savant Italien : *Flamand de naissance!* On pourrait discuter là-dessus, puisque le langage fait la différence des peuples, et que Lassus était né Wallon. Au surplus, on ne comprend guère qu'il y eût une injure dans cette qualification, si la suite de la phrase ne lui donnait ce caractère : *Flamand de style!* Ceci est une erreur palpable de M. l'abbé Baini. Le style flamand, qui devint le modèle du style italien au XVe siècle, et dans la première partie du XVIe, était composé de recherches plus mécaniques que véritablement artistiques sur des motifs de chansons vulgaires, dont les mélodies et les paroles mêmes faisaient dans la musique d'église un monstrueux assemblage avec les textes sacrés. Or, ce qui distingue particulièrement la musique de Lassus, ce qui fit ses succès, ce qui donne à ses ouvrages le caractère de l'originalité, c'est précisément qu'il se sépara de ce style et prit dans sa musique d'église un caractère grave et simple, et dans ses compositions légères une manière élégante et facile. Si, quelquefois il suivit l'exemple des maîtres de son temps, en écrivant quelques messes sur des chansons populaires, on ne peut lui en faire un reproche, car tout jeune artiste commence par l'imitation. D'ailleurs Palestrina lui-même n'a-t-il pas fait la messe de *l'homme armé?* Suivant M. l'abbé Baini, Lassus était *stérile de mélodies* (1), *privé d'âme et de feu!* Eh! mais c'est exactement le contraire; car c'est par la mélodie (j'entends ici celle du système de son temps) que ce maître se distingue de ses contemporains, et ce sont les chants de ces compositions qui ont fait la popularité de ses succès. Si ce critique italien avait fait remarquer que sa facture est inférieure à celle du célèbre maître de l'école romaine, il aurait exprimé une vérité inattaquable, car c'est surtout par son admirable correction, par son art inimitable de faire mouvoir toutes les parties, et par son élégante manière de faire chanter toutes les voix et de leur donner de l'intérêt, que Palestrina s'est placé au-dessus de tous les musiciens; mais attaquer Lassus dans

(1) Je rends *concetti* par *mélodies*, parce que je ne saurais lui donner d'autre signification en français sans une longue paraphrase. *Mélodie*, dans le sens que je lui donne, signifie *concert mélodieux*.

ce qui constitue précisément son talent, il me semble que c'est plus que de l'injustice. M. l'abbé Baini prétend que Lassus a usurpé un éloge outré avec quelques messes, quelques motets! D'abord on n'usurpe pas les éloges de tous les peuples, de tous les temps: ceux-là sont toujours mérités. Mais que veut dire M. Baini avec ces mots: *quelques messes*, *quelques motets?* Ignore-t-il donc que le nombre des compositions de Lassus est de plus de *deux mille?* Or, remarquez que c'est aussi un des signes du génie que cette fécondité et ce besoin de produire qui se manifesta dans la vie du compositeur belge jusqu'à ses derniers moments. Concluons de tout ceci que la prévention nationale a exercé trop d'influence sur le jugement d'un savant, ordinairement bon juge, et lui a fait hasarder une critique acerbe que rien ne justifie. La gloire de Lassus n'en restera pas moins intacte, et celle de Palestrina ne s'en trouvera pas diminuée.

On a vu qu'un souverain, le duc Albert V de Bavière, ne crut pas manquer à sa dignité en composant un panégyrique à l'occasion du retour de son maître de chapelle à Munich. Déjà ce prince avait donné un éclatant témoignage de son admiration pour le génie de Lassus en faisant exécuter une copie de ses Psaumes de la pénitence avec un luxe dont il n'y a point d'exemple (1). Ce superbe manuscrit est composé de quatre volumes in-folio reliés en maroquin avec des garnitures, des fermoirs et des serrures en vermeil ciselé et émaillé, dont le poids total est de vingt-quatre livres. Des armoiries, des portraits en pied et en buste du duc Albert, de Lassus, du peintre Jean Mielich, qui a exécuté les miniatures, de Samuel A. Quickelberg, auteur des descriptions des volumes, de Matthieu Frishammer, le calligraphe, de Gaspard Lindel, qui a surveillé l'exécution de l'ouvrage entier, de Georges Seyhkein, orfévre qui a fait les garnitures en argent et en vermeil, de Gaspard Ritter, relieur, enfin des belles miniatures de la plus grande dimension et des lettres historiées en or et en couleur en font un monument unique.

FÉTIS.

(1) Je m'étais trompé lorsque j'ai dit dans mon Mémoire sur les musiciens néerlandais que le duc avait fait exécuter de cette manière une copie de tous les ouvrages de Lassus; ainsi que me l'écrivait plus tard M. Georges Poelchau, les revenus de ses Etats auraient à peine suffi à une telle magnificence.

Variétés.

DE LA MUSIQUE DANGEREUSE.

Sans nous arrêter sur la musique grecque et les différents modes lydiens, phrygiens, avec lesquels Tyrthée, Simonide et autres grands musiciens de l'antiquité excitaient les passions guerrières, tendres ou furieuses de leurs auditeurs; sans parler de la flûte sur les sons de laquelle les orateurs à Rome modulaient leurs discours, des accords de la lyre qui faisaient délirer l'agréable Néron; sans rappeler les merveilles opérées par *la Marseillaise*, *le Chant du Départ;* les fureurs royalistes excitées par *le Réveil du Peuple*, *Veillons au salut de l'Empire* du bonhomme Delrieu, mort dernièrement, et *Vive Henri IV!* qui a fait renaître chez nous les fureurs de la Ligue, en créant à côté de la musique libre, sacrée ou religieuse, ce qu'on appelait alors la musique séditieuse, nous ne pouvons disconvenir que l'art musical, mélodie ou harmonie, n'exerce un grand pouvoir, un puissant ascendant sur les hommes.

Il y a quelque trente ans qu'un officier de notre armée se tua après avoir entendu le panharmonicon, disant qu'il ne voulait plus vivre dans un monde où il ne trouverait jamais rien qui pût charmer ses sens auditifs, émouvoir tout son système physiologique d'une manière aussi puissante, aussi délicieuse que ce merveilleux instrument, qui cependant ne s'est pas naturalisé chez nous.

Le comte Oginski, Polonais, jeune, riche, musicien et amoureux comme un fou, fit la sottise de se brûler la cervelle dans un jardin attenant à la salle de bal dans laquelle la belle comtesse de Sta.... dansait avec son rival une jolie polonaise qu'il avait composée exprès pour elle.

Tout cela prouve, avec une infinité de faits analogues, que la musique, qui fait la consolation et le charme de notre vie, a bien aussi son côté dangereux. Nous n'en voulons pour preuve que ce qui s'est passé il y a quelque temps dans le département des Pyrénées-Orientales, pays éminemment poétique, où l'aspect des montagnes agrestes, riches, grandioses, entretient l'esprit des habitants de ces contrées dans un continuel état d'exaltation contemplative; et cette exaltation s'empare même des étrangers, qui ne rentrent dans leur état normal qu'en descendant vers la plaine, dont les habitants ressemblent si peu, sous ce rapport, aux montagnards.

Un jeune peintre à pensées vaporeuses, à l'imagination ardente, inquiète, avait quitté Paris, la ville de boue et de fumée, comme dit J.-J. Rousseau, pour se retremper dans cette nature imposante et variée. Le hasard lui avait fait rencontrer dans les montagnes la jolie comtesse de G..., jeune veuve italienne, folle, étourdie et fort coquette, mais aussi sensible que spirituelle. Au moment de quitter Paris et de partir pour la Suisse, un caprice, comme il lui en passe vingt par heure dans la tête, l'avait fait changer d'idée; et au lieu d'aller écouter les Tyroliennes, les ranz des vaches *dans les vallons de l'Helvétie*, comme disent toutes sortes de romances, elle était partie pour les Pyrénées; et la voilà dans ce beau pays, enivrée de la poésie, éblouie de la magie des sites pittoresques qui frappent les regards et se renouvellent à chaque instant.

De son côté, notre jeune artiste n'admirait pas moins cette grande et sublime nature. Bientôt à cette admiration se joint celle que font naître en lui les qualités brillantes de la comtesse; mais une admiration concentrée, solitaire et timide, qui prend toujours sa source dans une profonde sensibilité, et craint par dessus tout de déplaire en se manifestant. Ces cœurs nobles, ces esprits modestes, sont précisément ceux que sillonne le plus profondément la passion, et en qui elle éclate avec la rapidité, la violence de l'éclair et de la foudre.

La comtesse avait deviné l'impression qu'elle avait faite sur le cœur de ce jeune homme; elle en était flattée, partageait même ses sentiments; mais en femme qui a l'habitude du monde, en femme jolie, capricieuse, et par conséquent suivie de mille adorateurs, elle ajournait un bonheur intime et réciproque. Le jeune peintre était bien éloigné de croire à la réciprocité de cet amour; et par crainte autant que par fierté, il n'avait jamais ouvert la bouche sur les sentiments qu'il éprouvait.

Les choses en étaient là, quand un officier de cavalerie arriva dans la petite ville habitée momentanément par la comtesse; il venait passer quelque temps dans sa famille, et fut bientôt de la société de la belle veuve. Il était excellent musicien, avait une fort jolie voix et chantait avec beaucoup de goût.

Tracer le drame intime qui se joua pendant près d'un mois entre ces trois personnages, serait une mission du genre de celle que se sont faite Richardson ou George Sand, et je ne puis me la donner dans la *Gazette musicale*. Comment décrire tous les sentiments tumultueux, les tourments

de la jalousie secrète et qu'il dévorait, les accès de fureur, les désirs de vengeance, qui assiégèrent le cœur et l'esprit de notre pauvre peintre? Comment dévoiler le manége adroit, disons le mot, la rouerie de cet officier, séducteur émérite de trente-six ans; aimable, brillant, fertile en ressources pour réveiller l'attention, inépuisable en bons mots, en anecdotes, jouant à merveille le sentiment, comédie à laquelle les femmes sont toujours toutes disposées à se laisser prendre? Comment peindre l'embarras de notre brillante et sensible comtesse entre un amour profond et vrai qu'elle partageait, sans que celui qui en était l'objet s'en doutât, et le plaisir de s'entendre louer avec autant de grâce que d'esprit? La musique de Rossini et de Meyerbeer vint provoquer le dénouement de ce drame qui ne pouvait pas durer plus long-temps.

La soirée était calme et belle; la lune jetait sa splendide et triste lumière sur les gigantesques montagnes couronnées des neiges éternelles qu'on apercevait des fenêtres ouvertes du salon de la comtesse; notre officier avait été plus aimable qu'à l'ordinaire, et la comtesse avait semblé l'écouter avec une sorte de plaisir, comme par dépit de voir celui qu'elle aimait se renfermer dans une réserve froide et ne lui rien dire. L'officier proposa à la comtesse de dire un duo. Celui de *Guillaume Tell* se trouvait sur le piano, ils le chantèrent. A ces paroles :

Oui, vous l'arrachez à mon âme
Ce secret qu'ont trahi mes yeux :
Je ne puis étouffer ma flamme,
Dût-elle nous perdre tous deux,

les voix des deux exécutants s'unirent si bien, l'effet en était si pénétrant qu'il jeta le plus grand trouble dans le cœur de notre jeune artiste, à ce point qu'il ne s'aperçut pas que la comtesse le regardait à la dérobée, et semblait lui faire l'application de ces vers qu'elle disait avec tant d'expression.

A ce duo succéda celui de Valentine et de Raoul dans *les Huguenots*. Ce morceau tout empreint de passion, et qui exprime si bien le mépris de la mort, était peu propre à ramener le calme dans les idées de notre jeune peintre. La comtesse jouait avec du feu sans s'en douter. L'officier, aussi habile chanteur que séducteur, triomphait. A cette phrase : *Je t'aime et tu l'as dit!* modulée si voluptueusement, où le violoncelle s'unit par une *imitation* si suave à la voix, l'officier-acteur était devenu artiste; Meyerbeer l'avait rendu vrai : c'était tout ce que l'éloquence de l'âme a d'entraînant et d'irrésistible; et à ces mots d'une énergie mélodique si passionnée : *Vienne la mort! la mort! la mort! puisqu'à ces pieds je puis l'attendre*, la comtesse avait totalement oublié le pauvre peintre, lorsque se retournant vivement, frappée qu'elle est d'un bruit étrange, elle le voit tomber sur le parquet tout inondé de sang, et se débattre convulsivement contre la mort.

Sous l'empire d'un vertige né de cette musique délirante; voyant son amour méconnu, méprisé; sentant bouillonner son sang qui le poussait à s'élancer sur son rival, le malheureux jeune homme avait mieux aimé tourner généreusement sa vengeance contre lui-même. Saisissant l'épée de ce rival, déposée sur un meuble, il venait de se précipiter de toute sa hauteur sur la pointe de cette arme qui lui avait traversé le corps.

Au nombre des spectateurs de cette scène cruelle, je m'élançai avec tout le monde et madame de G... qui pleurait, qui s'écriait : — Ah! mon Dieu! mon Dieu! qu'avez-vous fait?... malheureux!... moi qui vous aime... Mon ami, Alfred! ne mourez pas, si vous ne voulez me faire mourir moi-même... Ces mots de la comtesse firent briller d'un éclat extraordinaire les yeux du pauvre jeune homme; puis un sourire indéfinissable d'ironie et d'incrédulité vint errer sur ses lèvres pâles et contractées. Après avoir retiré lui-même de sa blessure l'épée qui était entrée jusqu'à la garde, il retomba sur le divan où nous l'avions placé, et s'éteignit en poussant un faible gémissement.

Cette affaire fut étouffée, et fit peu de bruit. Nous apprîmes que ce jeune homme était orphelin, sans parents.

Il y a près d'un an que ce fait s'est passé, et j'avais perdu de vue les principaux acteurs de cette scène si tragique, lorsque, l'hiver dernier, me trouvant dans une soirée musicale de la haute fashion, ce ne fut pas sans une impression de triste et pénible souvenir que j'entendis chanter ce duo des *Huguenots* qui avait provoqué la scène que je viens de décrire. La foule était grande; je ne voyais pas les chanteurs. Après l'exécution du morceau, je m'avançai pour apercevoir ceux qui l'avaient si bien dit : c'était notre belle Italienne et l'officier des Pyrénées. J'appris par quelqu'un qui était là et qui le connaissait qu'il avait quitté l'état militaire, et qu'il venait d'épouser la comtesse.

Henri Blanchard.

Revue critique.

Vingt-quatre études pour le piano, par Édouard Wolff. — Premier trio de N. Louis, pour piano, violon et violoncelle.

Il y a beaucoup à parier que la majorité de nos lecteurs n'est guère familiarisée avec le nom de M. Édouard Wolff, la presse jusqu'ici n'en a point fait un abus, nous doutons même que la plupart des connaisseurs soupçonnent son existence. En vérité, la critique qui façonne à son gré tant de réputations mauvaises ou bonnes, s'est montrée en ceci d'une négligence impardonnable. D'un mot elle pouvait arracher à son obscurité un mérite inconnu, et pourtant elle a passé près de lui froide et muette; voilà bien le journalisme. Il occupera ses cent bouches à disserter longuement sur des questions dont nous n'avons que faire, et ne se souciera pas le moins du monde d'aller découvrir au travers de la foule l'artiste modeste qui travaille et attend en silence. Aussi ne vous étonnez plus, si quelquefois un talent de premier ordre reste bien du temps à percer la nuit qui l'enveloppe; ne vous étonnez plus par exemple, si vous savez depuis peu de temps qu'il existe parmi vous un grand musicien du nom de Henri Reber. Ses preuves cependant, il les avait faites, voici tantôt huit années; mais la critique en balayant un amas de productions grossières, n'avait pas su distinguer le diamant enfoui dans la fange; sans le courageux dévouement de quelques artistes d'élite, peut-être ne se fût-il pas sitôt retrouvé. Qu'on juge après cela du nombre de compositions estimables qui doivent échapper à la publicité, et combien d'œuvres dignes d'être mises en lumière demeurent ensevelies dans le plus profond oubli.

Tel a été, nous n'hésitons pas à le dire, le sort bien immérité de celles d'Édouard Wolff. La cause en est tout simplement dans le silence absolu qu'il a plu au journalisme d'observer à son égard; et cependant ce n'est pas à titre de compositeur seulement qu'il avait droit aux honneurs de la publicité. Parmi les nombreuses volées de pianistes remarquables, qui émigrent incessamment du Nord vers le Midi et s'abattent le plus volontiers sur notre France, M. Wolff occupe un rang distingué; toucher brillant et habile, expression franche et vraie, agilité et vigueur dans l'exécution du trait, intelligence des plus secrètes ressources de l'art, il réunit à un haut degré toutes les qualités qui caractérisent un virtuose. Vous dire maintenant à quelle école il

appartient ne serait pas chose facile. Il est probable que la nature a été son plus grand maître ; car je vous le demande, que peut être l'enseignement d'un pauvre professeur à quinze sous le cachet, le seul de qui M. Wolff ait reçu des leçons? Quoi qu'il en soit, il nous a semblé que son jeu (tout autant qu'une seule audition permet d'asseoir un jugement) avait des traits de ressemblance avec la manière élégante et toute originale de Chopin, son compatriote. On en reconnaît aisément les principaux caractères, bien qu'il les exagère quelquefois par de certains élans convulsifs qui lui sont propres et qu'il attaque assez souvent la touche avec trop d'énergie. Mais de bonne foi, un pareil talent même entaché de ces défauts, est bien digne de prendre un rang élevé dans l'estime publique; aussi est-ce avec pleine certitude de n'être point contredit, que nous le signalons dans ces colonnes et que nous recommandons à l'attention des artistes et des amateurs deux recueils d'*études* de sa façon, tout récemment publiées.

Que ce mot, un peu sévère en apparence, n'effarouche personne. Depuis long-temps l'*étude* n'a plus rien d'austère que son titre, de toutes les formes de composition adoptées de nos jours pour le piano elle est à peu près la seule qui n'ait pas dérogé à la simplicité de son nom primitif; mais pour le fond, c'est autre chose. Elle a fait alliance avec la musique de bravoure, et tout en conservant ses prétentions anciennes au style correct, à la science, elle n'a pas laissé que de s'approprier l'invention libre des œuvres d'imagination. Les études de Cramer, de Hummel, de Kalkbrenner, de Moscheles, de Chopin, de Bertini et de tant d'autres ne sont, comme on sait, que des morceaux de salon de peu d'étendue, où les charmes de la pensée maniée avec savoir parviennent adroitement à tromper l'ennui d'un travail mécanique. C'est en général dans cet esprit que les pianistes s'accordent depuis long-temps à concevoir l'*étude*, bien que chacun la réalise dans des conditions spéciales à son génie; et fort probablement on n'abandonnera pas de sitôt encore un cadre, qui concilie avec autant de bonheur deux éléments, contradictoires en apparence, l'agrément et l'utilité, l'idéal et le positif; sous ce point de vue M. Wolff ne me paraît pas s'être écarté de la donnée acceptée par ses devanciers. Dans chacune de ses vingt-quatre études écrites dans tous les tons majeurs et mineurs, il fait preuve d'une rare intelligence du mécanisme de son instrument, et ce qui vaut mieux encore, de l'imagination riche et féconde qui sait créer aussi bien que de l'art réfléchi qui sait mettre en œuvre. Presque tous ses thèmes ont de la fraicheur et du charme, sa manière de les traiter est bien loin de manquer d'adresse; il possède au contraire une habileté toute particulière pour amener d'heureuses modulations imprévues et des transitions qui n'ont rien de forcé. Les accompagnements surtout se font remarquer par une allure toujours originale, et attachent puissamment par leur variété, leurs transformations intéressantes et un tour mélodique qui leur est particulier. Peut-être y a-t-il quelque fois trop de complication dans la forme et l'entrelacement des dessins, comme dans les successions harmoniques; ce défaut néanmoins est bien racheté par quantité de combinaisons du meilleur effet. D'ailleurs il vaut cent fois mieux être taxé de recherche que de banalité; et certes ce dernier reproche ne peut s'appliquer à M. Wolff, comme on peut s'en convaincre par la lecture de ses vingt-quatre études. C'est surtout dans celles en *sol*, en *mi bémol*, en *la bémol*, en *la majeur et mineur* et d'autres qui nous échappent, qu'on peut apprécier toutes les qualités du compositeur. Nous prenons plaisir à le répéter, elles sortent de la ligne ordinaire; l'auteur en les déployant dans leur ensemble vient de se poser d'une manière sérieuse et digne d'attention. Il y a dans sa musique de l'âme, de la vie, de l'avenir. Ajouterons-nous qu'elle renferme aussi le germe d'un grand succès? ce serait douter de la justice publique, et nous en voulons avoir une meilleure idée.

Arrivons maintenant au trio de M. Louis. Ce nom est, comme on sait, bien autrement répandu que le précédent. La vogue paraît acquise depuis quelque temps aux œuvres de ce compositeur; et, pour dire toute la vérité, les nombreux morceaux qu'il a publiés avec un succès constant justifient, en général, la faveur que leur accorde le monde amateur par la facilité de leur allure et leur effet brillant. M. Louis a parfaitement saisi les caractères distinctifs des productions éphémères, dont une certaine classe de *dilettanti* fait une prodigieuse consommation. Il ne leur a pas donné plus d'importance qu'elles n'en méritent; mais il s'est attaché judicieusement à les mettre au niveau du commun des intelligences. Ne cherchez donc dans sa musique ni pensées de haute portée, ni combinaisons savantes, ni style élevé. Il n'a voulu rien de tout cela, et a senti avec beaucoup de tact que ces qualités réunies étaient loin d'assurer un infaillible succès. Or, c'est tout d'abord au succès que doit viser celui qui écrit des fantaisies, des caprices, des variations sur des motifs à la mode. Une ordonnance naturelle et sans apprêt, une marche aisée et compréhensible, des traits à effet, mais simples et clairs, du chant bien franchement rythmé, voilà ce qui ne manque guère d'obtenir les applaudissements et de conquérir la vogue. En ne s'écartant pas de ce programme, M. Louis a prouvé jusqu'ici qu'il connaissait le public, et se souciait fort peu de réformer son goût à ses risques et périls.

Aussi n'est-ce pas sans quelque surprise que nous l'avons vu aborder un genre qui ne lui était pas familier, et s'aventurer sur les traces désespérantes de tant de grands modèles. Mais une rapide inspection du trio dont nous voulons parler a suffi pour nous prouver que son auteur n'avait point eu la prétention téméraire de lutter avec d'aussi terribles rivaux. Le titre seul nous avait abusé. La forme, les développements, les divisions, le caractère de l'œuvre entière témoignent assez qu'elle n'a de commun que le nom avec celles de Mozart et de Beethoven. Nous croyons sincèrement servir les intérêts de M. Louis, en appuyant sur une différence dont son travail renferme l'aveu tacite, et qu'il a trop d'esprit pour ne pas confesser tout le premier. Son trio enfin n'est autre chose qu'un morceau de longue haleine, divisé en trois parties, et écrit pour trois instruments, le piano, le violon et le violoncelle. Et dès lors, toute comparaison dangereuse se trouvant écartée, nous n'hésitons pas à dire, comme nous le croyons, que le nouvel ouvrage de M. Louis est appelé au même succès que ceux qui l'ont précédé, précisément parce qu'il rassemble à un degré plus élevé les qualités qui ont fait la fortune des autres. Ce n'est pas qu'il ne se rencontre çà et là des réminiscences un peu trop flagrantes, des incorrections de style qui seraient infiniment condamnables dans une création tout-à-fait sérieuse, des modulations hasardées qui voudraient être amenées avec plus d'adresse et de ménagement; ce n'est pas qu'on ne trouve en plus grand nombre qu'on ne désirerait, des longueurs, des superfluités, beaucoup d'incohérence, et l'abus de certaines formes déjà bien usées. Mais il y a de la mélodie agréable, du brillant, des effets. Le public ne va pas plus loin, et ne s'inquiète guère si l'art a perdu ou gagné par la publication d'une œuvre incorrecte; nous qui avons d'excellentes raisons pour ne pas pousser l'indulgence aussi avant, nous prendrons occasion de ceci pour reprocher à M. Louis certains écarts qu'il lui était bien facile d'éviter, d'autant mieux qu'ils n'aboutissent à aucun résultat satisfaisant pour l'oreille. Nous lui demanderons par exemple s'il trouve que les quintes successives qu'il a laissé échapper dans certains endroits de

l'*andante*, ne sont pas choquantes, surtout à trois parties? Nous serions fort aise aussi qu'il voulût bien nous dire pourquoi ce même andante qui commence et finit en *ut* mineur, module de la manière la plus étrange en *mi* naturel majeur, et pendant trente-cinq mesures demeure invariablement dans un ton si éloigné du ton primitif? Puisque cette licence n'est justifiée par aucun effet nouveau ou remarquable, nous la réprouverons avec d'autant plus de force, que l'auteur s'expose bien gratuitement à être taxé d'ignorance; et certainement ce n'est pas là notre pensée. Que M. Louis y fasse donc attention : la vogue est à coup sûr une fort belle chose, mais l'estime des artistes et des connaisseurs vaut bien aussi qu'on la recherche; celle-ci est plus solide plus durable, et ne manque jamais à celui qui a su l'obtenir. Or, il ne faut pas se le dissimuler, ce n'est pas avec un trio comme celui-ci qu'on peut espérer d'acquérir une valeur réelle dans l'esprit des gens de l'art; on ne doit compter que sur l'approbation rarement éclairée du public, qui donne, il est vrai, un nom à l'artiste, mais ne le consacre pas. Que M. Louis juge lui-même s'il n'y a rien à souhaiter au-delà d'un engouement souvent trop passager.

Maurice BOURGES.

Nouvelles.

*** *La Juive* a été exécutée dimanche dernier avec un ensemble et une perfection que nous voudrions toujours trouver sur notre premier théâtre lyrique. Duprez a été admirable, et aucune expression ne pourrait rendre l'impression qu'il a produite. Mademoiselle Nathan, qui prend chaque jour l'assurance et l'habitude de la scène qui lui manquaient, a été très applaudie et redemandée. Encore quelque temps d'études, et la jeune élève de Duprez deviendra une des gloires de l'Opéra. Nous n'avons cette fois que des éloges à donner à l'orchestre et aux chœurs, dont l'attention s'est soutenue pendant tout le cours de la représentation. Si nos avis et nos critiques ont été pour quelque chose dans ce résultat, nous nous en félicitons. Mademoiselle Nathan débutera lundi dans les *Huguenots*.

*** *Les Treize*, cet intéressant opéra d'Halevy, dont le succès a été interrompu par la maladie de madame Jenny Colon-Leplus, attire toujours du monde à l'Opéra-Comique. On apprécie de plus en plus cette délicieuse partition qui sera publiée incessamment, et ne manquera pas d'être montée dans toutes les villes de la province. On annonce que cet ouvrage sera représenté incessamment sur le Théâtre-Royal de Berlin.

*** On répète en ce moment à l'Opéra-Comique un opéra dont la musique est attribuée au prince de la Moskowa. On dit d'avance beaucoup de bien de cet ouvrage, et comme poëme et comme musique. M. Adam s'occupe d'un ouvrage dont le rôle principal sera rempli par un jeune ténor, M. Masset, dont la belle voix a été remarquée par un célèbre compositeur. M. Marié, le ténor tant disputé par deux théâtres, fera sans doute incessamment ses débuts, soit au théâtre de la Bourse ou à la Renaissance. Le procès se juge en ce moment.

*** *Le Naufrage de la Méduse* continue à attirer la foule au théâtre de la Renaissance. La scène pathétique du radeau est un des effets les plus extraordinaires qu'on ait obtenu sur un théâtre.

*** Notre collaborateur M. Berlioz s'occupe activement de la composition d'une nouvelle grave symphonie avec chœurs, qui est assez avancée pour que nous ayons l'espérance de l'entendre l'hiver prochain.

*** Il se prépare en ce moment à Paris *une grande fête musicale* où l'on exécutera un des chefs-d'œuvre de Haendel ou de Bach avec un orchestre et des chœurs composés de plus de *six cents personnes*. La *Gazette Musicale* ne restera pas étrangère à cet événement.

*** Une lettre de Bologne annonce que Rossini doit bientôt quitter l'Italie pour revenir en France. Nous devons son retour aux instances M. A***, le riche capitaliste espagnol qui est l'ami intime du célèbre compositeur.

*** La statue de Boïeldieu sera inaugurée à Rouen le 20 de ce mois.

*** L'élection d'un membre de l'Institut, en remplacement de Paër, aura lieu la semaine prochaine. Il est presque certain que l'auteur de *la Vestale*, M. Spontini, sera nommé à l'unanimité.

*** C'est M. Auber qui remplace Paër en qualité de *maître des concerts de la cour*.

*** Nous possédons à Paris la jeune, jolie et gracieuse mademoiselle Grahn que M. Duponchel vient d'engager pour l'Opéra. Notre correspondance de Hambourg nous apprend que cette charmante sylphide y a donné dans l espace d'un mois, douze représentations qui malgré l'augmentation des prix avaient attiré la foule au théâtre. La belle Suédoise a paru dans *la Somnambule*, *la Sylphide*, l'abbesse dans *Robert-le-Diable*, et elle a dansé plusieurs pas espagnols parmi lesquels la *Cachucha*. Des bravos, des couronnes, des fleurs, des sérénades, rien n'a manqué à son succès.

*** M. Keller, ancien élève de l'école polytechnique, inventeur du pupitre improvisateur admis à l'exposition de l'industrie sous le n° 863, vient de mettre en vente la méthode d'improvisation qui fait connaître les ressources de cet instrument. Cette méthode paraît offrir à tous les musiciens amateurs et artistes des moyens faciles et expéditifs de réussir en improvisation, et en même temps leur assurer des connaissances théoriques complètes.

*** Les concerts des Champs-Élysées, dirigés par MM. Dufresne et Tilmant, réunissent chaque soir un très nombreux auditoire. Le programme est en général composé de bonne musique.

*** L'ouverture du *Casino* aura lieu dimanche prochain. Tout ce que le luxe et l'art ont pu imaginer pour la décoration et l'embellissement du local se trouvera, à ce qu'on nous assure, dans le nouvel établissement fondé par M. Jullien. Nous espérons que les soins apportés à l'exécution et le choix de la musique répondront au reste. Nous savons d'ailleurs que l'orchestre sera nombreux et bien composé.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — La saison musicale est ici très brillante, madame Dorus-Gras obtient un succès prodigieux; Mario a produit un très grand effet dans *Lucrèce Borgia* de Donizetti. Artot et Panofka sont les deux violons en vogue et qui se partagent les applaudissements de la foule. Doëhler, Batta, Hauman, Labarre complètent cette réunion de grands artistes qui sont venus ranimer le dilettantisme anglais.

*** *Bruxelles.* — Jansenne, qui a débuté dans *la Dame Blanche* et dans *la Fiancée*, a été bien accueilli. On a apprécié cette excellente méthode, ce goût pur qui distinguent ce chanteur, et à l'aide desquels il supplée à ce que ses moyens offrent de défectueux.

MUSIQUE NOUVELLE.

En dépôt chez Maurice SCHLESINGER et Henri LEMOINE.

MÉTHODE

D'IMPROVISATION MUSICALE,

THÉORIQUE ET PRATIQUE,

FONDÉE SUR LES PROPRIÉTÉS DU

PUPITRE IMPROVISATEUR,

Breveté d'invention,

PAR

F.-A.-E. KELLER.

1 vol. in-8°. Prix net : 5 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. Jeudi 20 Juin 1839. N° 25.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix DES ANNONCES : 50 CENTIMES la ligne de 25 lettres.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue et Gazette Musicale:* 30 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. Quatrième matinée offerte aux abonnés de la *Gazette musicale*. — Académie royale de musique : Débuts de mademoiselle Nathan dans *les Huguenots*, par Hyp. Prévost. — *Biographie*. Benedetto Marcello, par F. Danjou. — *Variétés*. Ancien usage des cors dans les églises. — Les airs de vaudeville. Anecdote. — Nouvelles. — Annonces.

MM. les Abonnés recevront, avec le présent numéro : OUVRE-MOI, romance chantée par Chollet dans l'opéra LES TREIZE, d'Halevy.

QUATRIÈME MATINÉE
DE MUSIQUE DE CHAMBRE,
OFFERTE AUX ABONNÉS DE LA GAZETTE MUSICALE.

La *Revue* et *Gazette musicale* voit tous les jours ses relations s'étendre, son influence s'accroître. Elle reçoit de nombreux témoignages de sympathie pour ses doctrines, et elle a su rallier autour d'elle l'élite des artistes et amateurs français. De notre côté nous avons la conviction de n'avoir rien négligé pour répandre et propager de saines idées musicales, et surtout pour offrir aux artistes de province un journal qui défendît leurs intérêts et s'occupât de leur mérite. Ce que nous avons fait nous le ferons encore avec plus de soins et plus de détails. Continuant à paraître deux fois par semaine, notre correspondance sera aussi étendue et plus active. Un de nos rédacteurs, chargé spécialement de parcourir les départements, continuera à recueillir tous les renseignements qu'il peut être utile de donner *sur les personnes* et *sur les choses*. Comme on le voit, c'est surtout l'état de la musique et des artistes de province qui nous préoccupe et que nous voudrions améliorer. Dans cette pensée nous avons voulu donner à nos abonnés de province une nouvelle preuve de notre vif désir de leur être agréable. Les premiers jours de septembre, époque des vacances, voient affluer à Paris un grand nombre d'artistes qui ne peuvent disposer que de ce seul instant pour faire un voyage dans la capitale. Alors cependant il y a à Paris peu d'occasions d'entendre de bonne musique. Nous croyons donc rendre service à tous ceux de nos abonnés qui se proposent de venir à Paris à cette époque en annonçant que nous donnerons une *quatrième matinée de musique de chambre* dans laquelle on entendra, comme aux précédentes, les morceaux des meilleurs maîtres exécutés par nos plus grands artistes. Nous publierons incessamment le programme de cette solennité musicale à laquelle nous convions tous nos abonnés et qui leur est *exclusivement* destinée.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

DÉBUTS DE MADEMOISELLE NATHAN

DANS LES HUGUENOTS.

Après l'apparition de mademoiselle Nathan dans *la Juive*, nous avons dit toutes les espérances d'avenir qui se rattachaient pour nous à ce premier succès. Son second début dans *les Huguenots* n'a pas tardé à les réaliser en partie. Mademoiselle Nathan, comme mademoiselle Falcon qu'elle est appelée à remplacer, s'est montrée tout de suite armée de pied en cap, préparée à la lutte, et s'y est engagée avec confiance et sécurité sous les yeux de son guide et de son maître.

On ne peut pas se dissimuler qu'à cause même de son magnifique talent, Duprez n'a été jusqu'ici à l'Opéra qu'une brillante individualité; son style, ses habitudes repoussaient toute fusion avec les anciens éléments de l'ensemble vocal de l'Académie de musique. Cette absence d'homogénité a surtout été fatale aux chanteurs qu'à son arrivée notre premier ténor trouva à la tête des emplois; car la faveur publique qui les caressait encore s'est peu à peu retirée d'eux. Pour échapper à cette fâcheuse conséquence de l'accession de Duprez, les artistes de l'Opéra n'avaient qu'un moyen : c'était de se rapprocher de l'astre nouveau, de s'efforcer de graviter dans son orbite, de recevoir son impulsion, et d'obéir à ses lois; ainsi, et seulement ainsi, pouvait être rétablie l'unité violemment brisée par le départ de Nourrit; persister dans l'isolement où ce départ les avait laissés était de leur part preuve d'inintelligence et mauvais calcul. Mais les uns étaient trop vieux, et les autres avaient trop d'amour-propre pour tenter cette réforme.

Si ce défaut d'harmonie a été surtout défavorable aux anciens artistes, croyez que Duprez eût gagné lui-même à une association dans laquelle la mise de chaque associé eût été, sinon égale, du moins formée de valeurs de même titre, de même espèce.

Ainsi, les soins dont mademoiselle Nathan a été l'objet de la part de son professeur ne sont peut-être pas aussi désintéressés qu'on pourrait le penser; le talent de cette virtuose doit un jour non seulement faire honneur au maître, mais répandre, par une communion plus intime de sentiment, d'âme, d'expression, de goût et de style, un nouvel et plus pur éclat sur les éminentes qualités du premier ténor de l'Opéra. Loin de nous la pensée d'affaiblir en rien par ces réflexions la reconnaissance du public et celle de mademoiselle Nathan. Admirable égoïsme que celui qui tourne ainsi au profit de tous!

Il serait toutefois injuste d'accuser tous les artistes de l'Opéra d'une opposition mal entendue et inintelligente. Madame Dorus-Gras, pour le style et la manière de phraser, et mademoiselle Nau pour l'articulation et la prononciation, se sont laissées aller sans résistance à l'influence heureuse du côte-à-côte de Duprez. Mais l'assimilation n'était pas encore assez complète. Nourrit avait créé et mis au monde dramatique mademoiselle Falcon; il s'était fait sa *Valentine*, sa *Rachel* à lui. Duprez a voulu aussi initier à son style, animer de sa vie, échauffer de son sentiment, une cantatrice qu'il pût associer plus étroitement à sa gloire et à ses succès. Une intelligence élevée et facile, une nature méridionale, vive, impressionnable ont fécondé bien vite les admirables semences de talent que Duprez, par ses conseils et par ses soins, a déposés dans l'esprit et dans le cœur de son élève favorite.

Au premier abord, on serait cependant tenté de trouver quelque chose à reprendre dans cette éducation vocale; il semblerait que le maître a négligé un peu dans son élève le développement de certaines qualités auxquelles il attache moins de prix peut-être, parce qu'il a su s'en passer et que leur absence ne l'a pas empêché d'atteindre aux plus sublimes effets; mais un instant de réflexion suffit pour le justifier de cet oubli volontaire. L'unité, cette unité si désirable, si fertile en beaux résultats, eût été repoussée par celui-là même qui y était le plus intéressé et de qui il dépendait de la réaliser; car comme nous l'avons dit de Nourrit, Duprez aussi avait besoin, non pas seulement d'une habile cantatrice; mesdames Dorus et Nau étaient à ses côtés; mais d'une cantatrice qui pût former avec lui une union dont aucune incompatibilité future ne vînt troubler la douceur, détruire le charme et l'harmonie; il lui fallait, en quelque sorte, le complément de son talent.

En un mot, il n'avait pas, lui, sa Valentine, sa Rachel; le Conservatoire pouvait la lui laisser long-temps attendre; il se l'est créée ainsi de toutes pièces : on n'est jamais mieux servi que par soi-même.

Ce présage d'union de la destinée vocale de mademoiselle Nathan à celle de notre célèbre ténor nous dispense de louer une à une toutes les qualités dont brille à son aurore ce talent nouveau. L'inexpérience de l'actrice est à peine sensible; mademoiselle Nathan semble avoir deviné les secrets que les *planches* ne révèlent d'ordinaire qu'à ceux qui les ont long-temps foulées. Elle a joué et chanté avec une grande perfection le duo du troisième acte avec Marcel, et a été souvent sublime dans le duo du quatrième avec Raoul.

Que mademoiselle Nathan prenne au sérieux les éloges qui lui sont donnés, qu'elle en soit fière, rien de plus naturel et de plus légitime; ils sont une récompense méritée; mais il est bon qu'elle sache qu'ils sont en même temps un encouragement. De fortes et difficiles études lui restent à faire; seules, elles peuvent l'aider à réaliser la belle carrière qui s'ouvre devant elle. Dans son intérêt qui se lie si étroitement à celui de l'art et de l'avenir de l'Opéra, tâchons de prémunir cette intéressante jeune personne contre les enivrements des premiers succès. Tant d'artistes ont bien commencé, qui ensuite ont traîné une languissante existence, et ont mal fini, blessés à mort qu'ils étaient, dès leurs débuts, par l'aiguillon empoisonné de l'amour-propre, qu'une critique honnête hésite souvent dans l'expression d'une approbation qui, mal comprise, peut arrêter au lieu de stimuler, et qu'elle n'est pas même sans quelques remords, après n'avoir rendu à un jeune talent qu'exacte et rigoureuse justice.

Hippolyte Prevost.

Biographie.

BENEDETTO MARCELLO.

Benedetto Marcello naquit à Venise le 24 juillet 1686. Son père, Agostino Marcello, appartenait à l'une des plus nobles familles de la république, et comptait même un doge parmi ses aïeux. Il s'appliqua à faire naître de bonne heure dans l'âme de ses enfants le goût de la poésie et des arts. Benedetto ne parut pas d'abord avoir une vocation bien décidée pour la musique, car son père fut obligé de le contraindre à étudier le violon, et de lui imposer des punitions pour obtenir quelque assiduité dans le travail; mais, vers l'âge de dix-sept ans, cette indifférence et ce dégoût pour la musique se changèrent en une ardeur infatigable, une persévérance invincible dans l'étude, et au bout de trois années le jeune Benedetto Marcello possédait déjà toute la science des vieux maîtres.

Après la mort de son père, Marcello se rendit à Florence où il acheva de former son goût et son instruction dans le commerce des artistes et des poëtes qui brillaient à la cour des Médicis. De retour à Venise, il étudia sous la conduite de Francesco Gasparini, directeur du Conservatoire de Saint-Lazare, et l'un des plus grands musiciens de son temps. A cette époque, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, le génie de la composition s'appliquait spécialement au développement de la musique vocale; le grand Alessandro Scarlatti avait porté à ses dernières limites la science d'écrire pour les voix, et tous les compositeurs élevés dans les Conservatoires, dispersés ensuite dans les diverses villes d'Italie, cultivaient cette même partie de l'art, mais avec des mérites différents. Ce fut aussi cette science que Marcello acquit plus spécialement, et qu'il porta si haut dans ses ouvrages. Il s'habitua de bonne heure à réfléchir profondément sur la théorie de son art et à comparer les divers systèmes qui avaient partagé le monde musical. A l'âge de vingt ans, Marcello avait déjà écrit un vaste traité sur la théorie de la musique. Cet ouvrage portait pour épigraphe : *Nemo geometriæ expers ingrediatur.* Une telle sentence placée au début de la carrière d'un des plus grands génies qui aient illustré l'art, et proposée par lui à la méditation des élèves, prouve assez le cas qu'il faisait de la science et l'importance qu'il attachait à ces études abstraites et austères écartées aujourd'hui de l'enseignement musical. Si la science, comme on l'a dit, refroidit le génie, il faut convenir que Marcello, Scarlatti, Carissimi, Hændel et Bach sont d'éclatantes exceptions à cette règle imaginée par l'ignorance et la paresse. Son amour pour la musique n'empêcha pas Marcello d'exercer les emplois auxquels son rang l'appelait. Successivement avocat et sénateur à Venise, il fut ensuite nommé proveditеur à Pola. Le mauvais air qui régnait dans cette ville altéra sa santé, et il revint à Venise en 1738, d'où il fut envoyé à Brescia avec le titre de camerlingue; c'est dans cette dernière ville qu'il mourut le 24 juillet 1739, âgé de cinquante-trois ans.

Il fut enterré à Saint-Joseph, église des pères franciscains, et on plaça sur son tombeau l'inscription suivante :

Benedicto Marcello Patricio Veneto
Pianissimo
Philologo, poetæ, musices principi.

Marcello avait épousé une fille de basse condition dont il s'était épris à cause de sa belle voix, et à laquelle il avait enseigné le chant. Rosana Scalfi, c'était son nom, était une simple batelière qui conduisait souvent sa gondole au pied de la maison de Marcello; et pendant les belles nuits d'été, suivant l'usage de ce pays, elle chantait avec ses compagnes ces délicieuses chansons populaires connues sous le nom d'*arie da batello*. Marcello dérogeant à son rang pour élever jusqu'à lui la pauvre batelière, fut obligé de l'épouser secrètement. Jamais Rosana Scalfi ne logea dans la maison de son noble époux, et elle ne put même l'accompagner dans les villes où la république l'envoyait pour remplir des fonctions publiques. Quelquefois Marcello permit à des amis privilégiés d'entendre la belle voix et d'admirer le talent de Rosana Scalfi, mais il ne l'autorisa jamais à chanter devant un auditoire nombreux. Il lui laissa une fortune considérable dont elle ne fit point usage pour sortir de l'obscurité où elle avait vécu avant son veuvage.

Voilà les principaux actes de la vie de Benedetto Marcello, tels qu'ils ont été transmis par l'historien de sa vie, le père Fontana. Il nous reste à dresser la liste, et à examiner le mérite des diverses compositions de cet artiste inimitable. Le nom de Marcello est à la vérité populaire parmi les artistes, mais il y en a bien peu qui connaissent ou qui possèdent les chefs-d'œuvre immortels qu'il nous a légués, et dont l'étude attentive serait si utile aujourd'hui.

Benedetto Marcello s'est exercé dans tous les genres, et si ce n'est avec une égale supériorité, du moins avec un talent et un mérite incontestable. Poëte, il descend de Boccace et de Pétrarque; ses cantates, ses sonnets, ses poésies légères, attestent une facilité remarquable, une grâce, une élégance, un goût parfaits. Critique, il déploie une verve satirique, un esprit vif et piquant, une finesse d'aperçus pour lesquels il compte peu d'égaux. On connaît cette satire mordante dont M. Philarète Chasles a présenté dans la *Gazette musicale* une analyse si intéressante; le *Theatro alla moda* est non seulement un tableau vrai et piquant des ridicules des théâtres de cette époque, mais il peut encore s'appliquer en partie au théâtre lyrique de nos jours; et la plupart des travers, des prétentions, des passions que Marcello stigmatisa avec tant d'esprit, subsistent encore aujourd'hui. La même vivacité, le même sel, se retrouvent dans *il Buffone di mora invenzione, le Bouffon de nouvelle invention*, poëme burlesque en treize chants; on a encore de Marcello, *il Cruscante impazzito*, il se moque cruellement dans cette pièce des académiciens de la Crusca, qui pour le ridicule valaient bien les académiciens de ce temps-ci.

En 1705, Antoine Bortoli publia à Venise un volume de duos, de trios et madrigaux à plusieurs voix; à cette occasion Marcello mit au jour une lettre remplie d'observations excellentes, de remarques judicieuses sur ce genre de composition. Il s'exerça aussi dans la littérature dramatique; Léon Alacci cite dans sa *Dramarturgia* deux mélodrames de Benedetto Marcello, le premier intitulé : les *Dorenda*, le second *Arato in Sparta*. La pièce de *Dorinde* fut mise en musique par Pescetti, et le fameux Guluppi se chargea d'*Arato*. Il paraît que Marcello ne voulut pas exposer sa musique aux chances d'un succès de théâtre, et qu'il se borna à écrire ces deux libretti. Le plus grand titre de Benedetto Marcello à l'admiration de la postérité est sa magnifique collection des psaumes, publiée sous le titre : *Estro poetico armonico, parafrasi sopra i 50 primi salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di B. Marcello.*

Marcello, lié d'une étroite amitié avec le poëte Giustiniani, consentit volontiers à mettre en musique la paraphrase des psaumes en vers italiens que ce dernier avait écrite. Il composa les cinq premiers psaumes et les fit entendre à quelques auditeurs privilégiés. Le style tout nouveau, les mélodies simples et grandioses, la science élevée, qui régnaient dans ces premiers essais, produisirent sur ceux qui les entendaient pour la première fois une impression difficile à décrire. Aussitôt il se forma une association nombreuse pour l'exécution de ces compositions. On se réunissait le jeudi de chaque semaine pour en répéter les fragments nouvellement écrits, et le peuple se rassemblait en foule sous les fenêtres de Marcello pour écouter cette musique admirable. Marcello tenait lui-même le clavecin; un grand nombre de belles voix, quelques violoncelles et contre-basses formaient tous les exécutants.

A l'association fondée pour l'exécution des psaumes il en succéda une autre pour leur impression. Dominique Lovisa les publia en huit volumes; le premier parut en 1724, et le dernier en 1727. On connaît trois autres éditions des psaumes de Marcello : l'une publiée en Angleterre dans le XVIIIe siècle, avec traduction anglaise; l'autre est due à Sebvalle, imprimeur à Venise, et parut en 1803; enfin la troisième a été publiée à Paris chez l'éditeur Carli, avec accompagnement de piano par Mirecki.

M. Suard a dit que Marcello, dans ses Psaumes, était le Pindare et le Michel-Ange de la musique. Il eût été plus juste de dire qu'il s'était tellement identifié avec la poésie sublime du prophète hébreu, qu'il était presque toujours

digne d'un tel poëte. Ce n'est pas que nous regardions la musique de Marcello comme le type exact et invariable de la vraie musique sacrée; souvent, au contraire, l'auteur vise plus à l'effet dramatique qu'à l'expression simple de la prière et du sentiment religieux; mais ses œuvres, inspirées par un des génies les plus puissants qui aient existé, sont toutes empreintes d'un caractère grandiose et sublime qu'aucun compositeur n'a atteint depuis. Haendel lui-même, si grand, si admirable, n'a rien écrit qui puisse soutenir la comparaison avec certains fragments des psaumes de Marcello. Malheureusement l'exécution de ces chefs-d'œuvre est bien difficile aujourd'hui. L'absence de voix convenables, la rareté des exemplaires, et, bien plus que cela, le manque de goût et d'intelligence nécessaires pour les rendre, empêchent ceux qui en auraient le désir de faire connaître les beautés immortelles de ces compositions. La Société des concerts aurait seule à sa disposition des ressources suffisantes pour réussir dans cette entreprise, mais il faudrait que les chefs qui dirigent cette société voulussent sérieusement opérer dans la musique vocale la même et utile réaction qu'ils ont opérée pour la musique instrumentale. Il faudrait aimer et comprendre Marcello comme ils ont aimé et compris Beethoven, et malheureusement quand on s'est concentré ainsi dans l'étude exclusive d'un auteur, il est difficile de partager sa sympathie et son admiration. C'est du moins ce qui a lieu pour la plupart des hommes; je désire vivement qu'en ce qui les regarde, les directeurs de la Société des concerts donnent un démenti à cette assertion. Il est toutefois incontestable que de tous les anciens compositeurs, Marcello est celui dont les œuvres seraient toujours goûtées par le public, toujours utiles aux artistes, toujours dignes de l'admiration générale.

Il existe encore de Marcello un recueil peu connu de *pièces de clavecin*. Il y a loin, il faut le dire, de ces jeux du grand compositeur italien aux magnifiques œuvres pour le clavecin de J.-S. Bach ou de Haendel. Néanmoins plusieurs de ces pièces sont fort intéressantes, et elles sont surtout curieuses en ce qu'elles donnent une idée du style léger de la musique de clavecin en Italie avant Dominique Scarlatti et après Frescobaldi. M. Boely a en sa possession ce recueil rare des pièces de clavecin de Marcello, et il les joue, comme toute la bonne musique, avec une grande perfection.

La vie de Marcello, écrite en latin par le père Fontana, a été traduite en italien et placée à la tête de l'édition des Psaumes de 1803. Récemment M. Blondeau a traduit cette vie en français dans un ouvrage dont la *Gazette musicale* a déjà rendu compte.

F. Danjou.

Variétés.

ANCIEN USAGE DES CORS DANS LES ÉGLISES.

Parmi les monuments nombreux que nous devons à la piété de nos pères, il ne faut pas oublier ces croix, ces images, ces reliquaires chargés de figures, ces cors destinés à appeler le peuple dans les temples, et ces milliers d'objets divers servant au culte, et où l'art chrétien se révèle encore à nous sous mille formes diverses. Ce sont là de vénérables témoins des croyances des temps passés; ils nous rappellent ces temps de foi du moyen âge, ces époques déjà si loin de nous, par les révolutions religieuses et politiques qui ont dévasté le sol que nous habitons. Malheureusement ces révolutions, en agitant les esprits, ont causé la perte d'une grande partie de ces objets si précieux par leur ancienneté, plus précieux encore par les souvenirs qu'ils rappellent. M. A. Du Mége a lu à la Société archéologique de Toulouse un Mémoire sur quelques châsses ou reliquaires, et il a présenté le dessin de quelques uns de ceux qui existent encore. Nous nous contenterons de faire connaître à nos lecteurs ce que le Mémoire de M. Du Mége contient de plus curieux relativement au cor de Saint-Orens.

Orientius est un saint prélat auquel on doit un poëme en deux livres, intitulé *Commonitorium*, qui a été publié en entier par Dom Martène. Son nom est attaché à l'entreprise des Romains contre Toulouse, et à la mort de Littorius, l'un de leurs chefs. Il termina sa carrière à Auch, durant le ve siècle; et, comme saint Exupère, qui préserva Toulouse, sa ville épiscopale, de la fureur des Vandales, il aurait de même écarté ces barbares des murs de *Climberris* ou d'*Auscius*. Telle a été du moins la tradition constante de la ville d'Auch; et, en mémoire de cet événement, le 6 du mois de mai de chaque année une procession parcourait les rues de cette cité en chantant les hymnes de la reconnaissance. Enseveli dans une basilique d'abord dédiée à saint Jean, et qui dans la suite prit le nom de Saint-Orens, le saint évêque est toujours vénéré par les Auscitains. Mais, à une époque où le délire des passions politiques fit tant de ravages en France, cette église a été démolie, et c'est dans un nouvel édifice, consacré au même prélat, que se conserve encore le petit monument dont il est ici question.

Le cor *de Saint-Orens* avait déjà été signalé à la curiosité des antiquaires par Dom Brugèles. « On garde dans l'église de Saint-Orens, dit cet auteur (*Hist. et Mém. de l'Acad. roy des sciences*, etc., de Toulouse, t. IV, 2e partie), le cor d'ivoire dont le saint se servait pour appeler le peuple aux saints mystères.... On se sert encore à présent à Auch du même cor pour appeler les paroissiens de Saint-Orens aux offices des trois derniers jours de la semaine sainte. » Cependant, fait observer M. Du Mége, le travail et le style du cor dit de *Saint-Orens* montre que ce monument n'a pu appartenir à ce saint prélat, qui, d'ailleurs, apprécié même sous le simple rapport historique, fut l'un des hommes les plus remarquables de la Novempopulanie, à cette époque où l'empire romain s'écroulait, vaincu par le temps et par les efforts des *Barbares*.

Ce cor est en ivoire, et sa longueur est d'environ 41 centimètres. Des animaux forment une sorte de frise dans sa partie supérieure; le reste est taillé à huit pans, et contient autant de lignes composées et de figures d'animaux et de petites croix placées dans les rinceaux de feuillages.

C'est une chose généralement connue que, durant le moyen âge, on se servait de cors ayant cette forme pour appeler les fidèles dans les églises pendant les derniers jours de la semaine sainte. On conservait beaucoup de ces monuments dans les sacristies et dans les *trésors* de plusieurs abbayes. Mais comme chaque seigneur avait une trompe ou cor d'olifant à peu près semblable, plusieurs savants n'y ont vu que des objets de cette dernière espèce, et Millin lui-même (*Abrégé des ant. nationales*, 72, planche 48), rapportant le dessin d'une corne d'ivoire décorée d'une bordure en médaillons, au milieu desquels est un ange, et qui existait dans la sacristie de la collégiale de Saint-Pierre à Lille, dit que l'on trouve plusieurs cornes de ce genre en Irlande, en Ecosse, et surtout en Danemarck. « On s'en servait, ajoute ce savant, pour réunir, par leur son, les chiens et les chasseurs. » On confirmait aussi la propriété d'un fief ou d'un domaine en donnant une corne semblable.

M. Al. Lenoir (*Mémoires de la Société royale des antiquaires de France*, t. II, p. 315 et seq.), dans un rapport sur la *description d'un olifant*, par M. Riboud, dit, d'après quelques écrivains, que le nom d'*olifant* donné à ces instruments vient naturellement du mot éléphant, parce

qu'ils sont ordinairement en ivoire. Il fait remarquer ensuite qu'ils ressemblent beaucoup au *rhyton*, vase dont les Grecs se servaient pour boire, et que dans quelques manuscrits de la Bibliothèque-Royale des Xe, XIe, XIIe et XIIIe siècles, on voit des vignettes représentant des repas, dans lesquels les convives sont peints, tenant à la main et portant à la bouche un cornet semblable, pour la forme, aux olifants ou cors d'ivoire qu'on retrouve surtout dans les églises. Il ajoute qu'on employait cet olifant non-seulement à la guerre, mais encore dans les *sacrifices*, dans les pompes et les jeux publics. « Enfin, dit-il, servant dans les tournois pour donner le signal du combat et considéré comme un instrument de chasse, l'olifant devint une marque de dignité. » L'ancien conservateur du Musée des monuments français a sans doute voulu faire allusion par ces mots : *employé dans les sacrifices*, au sacrifice de la messe. On sait en effet (Mongez, *Dictionnaire d'antiquités*, t. II, p. 212), qu'en 787 le concile de Calcuth, en Angleterre, défendit de célébrer la messe avec des calices de corne, c'est-à-dire, ajoute M. Mongez, avec des cornes à boire. Olaüs Wormius (*Monum. Danica*, lib. v) a décrit des cornes semblables, et, selon toute apparence, ayant servi aussi de calices. Elles sont terminées en pieds d'oiseaux ou autres figures saillantes, pour les faire tenir debout et pour empêcher que la liqueur ne s'écoule. Rudbeck a publié un de ces cors ou calices. (*Atlantica*, t. II, p. 274, fig. 17.) Peut-être il serait difficile de trouver quelques preuves qu'aux premiers siècles du christianisme on ait employé dans le Midi des *rhytons* ou des vases en corne ou en ivoire pour la messe ; mais, se on saint Jérôme (*Epist. ad Ger.*), l'un des plus anciens évêques de Toulouse, saint Exupère mettait les saintes espèces dans un calice de verre ; et long-temps après on inscrivit, sous l'image de ce prélat, dans le cloître de Saint-Etienne de Toulouse, des vers qui indiquaient que le calice dont il faisait usage était formé de cette matière.

On voyait encore, en 1791, dans le trésor de l'abbaye de Saint-Saturnin, deux cors ou deux olifants en ivoire, et, ce qui est digne de remarque, c'est que l'un d'entre eux, qu'on désignait sous le nom de *cor de Roland* (Daydé, *Histoire de saint Sernin*, etc.), est chargé d'ornements et de figures dont le style ne diffère pas essentiellement du style de celles du cor de Saint-Orens. Rien n'indique, d'ailleurs, qu'il ait servi autrefois de *rhyton* ou de calice. Pendant les derniers jours de la semaine sainte il convoquait les fidèles dans la basilique de Saint-Saturnin. A cette époque de l'année, on voyait les enfants ayant des cors en terre cuite parcourir les rues des villes du Midi, et tirer de ces instruments des sons rauques et prolongés. Il paraît que c'est l'emploi d'une expression générique qui a fait croire que le *cor de Saint-Orens* conservé dans l'église placée sous la protection de ce saint évêque lui avait appartenu, et que l'on a dit à Auch, en entendant son appel : « Le *cor de Saint-Orens* annonce la prière, » comme on disait à Paris : « La *cloche de Saint-Germain* sonne en cet instant ; le *bourdon de Notre-Dame* annonce la fête, » sans qu'on ait voulu attribuer à saint Orens, à saint Germain ou à la Vierge, la propriété de ce cor, de cette cloche ou de ce *bourdon*.

LES AIRS DE VAUDEVILLE.

On s'est demandé souvent *ce que devenaient les vieilles lunes ;* et de même ne pourrait-on pas se demander ce que vont devenir les airs de vaudeville. C'est une question toute nouvelle dans la science musicale, et qui, malgré son apparente futilité, vaut la peine d'être examinée sérieusement, du moins autant que possible.

Et d'abord, disons ce qu'étaient jadis les airs de vaudeville, au temps où il y avait de bons pots-pourris, et où l'on marchait, agissait, discutait en chantant, où la maxime s'aiguisait en couplet, où il n'était pas permis de boire un verre de vin sans le préliminaire d'un *flon-flon*, ni de danser sans l'accompagnement d'un *gai, gai,* ni d'être enfin très joyeux sans faire entendre un *tarira dondaine*. Alors le plus franc abandon régnait dans ces petites pièces imitées de la comédie italienne et de Favart : le paysan y jetait à tout propos son refrain rustique, le soldat y entonnait sa déclaration d'amour, l'ivrogne balbutiait en chancelant l'air de Grégoire, l'ingénue disait : *Mon cœur soupire*, et le public ajoutait tout bas : *La nuit et le jour;* le don Juan de l'empire en culotte collante, bottes à revers et frac écourté, s'écriait : *J'ai long-temps parcouru le monde*, et chacun savait qu'il allait faire une énumération de toutes ses conquêtes. Les airs de vaudeville pris dans les traditions musicales de nos pères ou dans le répertoire le plus courant et le plus facile de Feydeau, étaient comme le signalement des personnages : un aveugle eût su tout de suite de quoi il s'agissait, rien qu'en entendant chanter tel ou tel couplet et si *Jocrisse* ou *maître Adam* ou le *soldat laboureur* était en scène. C'était vif, jovial, pointillant, scintillant, hérissé de calembours, rimé par Piis, par Désaugier, par Brazier, par Dumersan, tous hommes sans prétention, mais bons observateurs, mais pleins de verve et qui vous lançaient leur dernier vers comme une flèche bien acérée ; leur vaudeville était *malin* et pas du tout larmoyant. Etiez-vous triste, ennuyé, fatigué de la grande musique, de la musique sérieuse et solennelle, vous pouviez aller chercher une autre musique plus parlée que chantante, soutenue par quatre maigres violons, une flûte, un hautbois et une contrebasse. Ce qu'on voulait saisir, c'était le sens des paroles et non des roulades manquées et des chœurs enroués et hors de la mesure ; on ne connaissait donc pas encore ce progrès théâtral qui a fait des vaudevilles autant d'opéras ou de drames ; les passions échevelées ne hurlaient point encore sur ces petites scènes qu'elles ont envahies ; l'adultère n'y gémissait pas en accents plaintifs, le duel n'y engageait pas de grands duos, les finales étaient inconnus à cette heureuse époque. Tout au plus un amoureux pouvait-il exprimer sa flamme avec l'air : *De ma Céline amant modeste*, ou traduire ses reproches par celui d'*Aristippe* ; l'air de *Téniers* a été pendant dix ans, pour M. Scribe, le *nec plus ultrà* de la passion.

Mais maintenant tout est changé, renversé ; les vieux airs sont dédaignés, mis de côté ; à peine a-t-on fait grâce aux moins connus. Le galop a envahi les théâtres du vaudeville ; tout se dit sur les refrains de Musard ; on danse le couplet, on ne le chante plus ; les cavatines sont de la monnaie courante, bien heureux encore lorsqu'elles ne sont pas de la façon des compositeurs du cru, et quand c'est Rossini et Meyerbeer qu'on daigne écorcher. De là, dans les vaudevilles nouveaux cette fausse tournure d'opéra aussi ridicule, aussi déplacée que les falbalas à une robe de toile ou les plumes sur un vieux chapeau de paille. Il est vrai que jadis les acteurs comiques étaient destinés à amuser et non à jouer le drame moderne, et que ceux du drame n'avaient pas été appelés à renforcer ces petites pièces par leur cris et leurs grands gestes. Le public savait enfin où il pouvait

aller chercher le rire, où il pouvait aller verser des larmes et n'était point exposé à tomber dans un piége inattendu, c'est-à-dire au milieu d'une pièce à sanglots au lieu même où le plaisir devrait être complet et obtenu sans effort.

Ainsi, d'une part, les *arie* de l'Opéra et des Italiens, de l'autre les tirades de l'Ambigu et de la Gaîté ont si bien envahi nos scènes secondaires, que l'on n'y entend plus rien qui ressemble au vaudeville de nos pères. Ces ouvrages ne sont en définitive ni des drames, ni des comédies, car on y chante trop, ni des opéras, car on n'y chante pas assez; mais ce sont de tristes cacophonies, car on y chante mal.

Et dans ce désordre que deviennent les airs d'autrefois? Bientôt il faudra les rechercher dans des recueils tout poudreux, et se livrer pour les retrouver à d'incroyables travaux d'archéologie musicale. Ils auront pris place dans le souvenir de quelques rares amateurs, à côté de *Ma tendre musette*, de *La tour prends garde*, etc., etc.; et si par hasard un vieux comédien de province se prend à fredonner un de ces airs qui charmèrent nos jeunes ans, ses camarades le regarderont tout étonnés et l'appelleront rococo. C'est que décidément la musique de vaudeville n'existe plus, et qu'on ne chante plus en France, depuis que tout le monde y veut si bien chanter.

Alf. D—s.

ANECDOTE.

Choron, le grand artiste que vous savez, le restaurateur du chant sacré en France, Choron, cet homme de science et d'action, patient et enthousiaste, avait dans le caractère autant de bonhomie que d'originalité. Il lui prenait quelquefois, comme à tous les artistes, des accès de flânerie, quoiqu'il fût très actif et très laborieux, et qu'il se montrât inexorable sous le rapport de l'exactitude à l'égard de ses élèves. Il les traitait très sévèrement et même durement quand ils n'arrivaient pas à l'heure fixée pour le travail; et pour leur ôter tout prétexte de se plaindre, il donnait lui-même l'exemple en arrivant toujours le premier dans sa classe de chant. Un matin cependant deux de ses élèves étant venus à l'heure habituelle, et ne trouvant pas leur sévère professeur à son poste, furent enchantés de cette bonne fortune, et se hâtèrent d'en profiter. Ils s'esquivent aussitôt en priant le concierge de dire, si on les appelait, qu'ils avaient été faire une petite commission dans le voisinage, et qu'ils allaient rentrer. Le maître étant survenu, et voyant qu'il lui manquait deux de ses meilleurs écoliers, murmurait déjà, lorsque le concierge vint lui dire qu'ils allaient revenir dans l'instant, qu'ils n'étaient pas loin. — Oui, oui! je sais bien où ils sont, moi, et je vais les chercher, et je suis bien sûr de les trouver. Il court aussitôt dans un petit café qui était près de son établissement, et trouva effectivement ses deux déserteurs faisant une partie d'écarté. — J'en étais certain, mauvais sujets! paresseux! polissons que vous êtes!

On devine la frayeur, on voit d'ici la stupéfaction des deux délinquants. Ne sachant que répondre au professeur irrité qui s'est approché de leur table, ils jettent leurs cartes machinalement les unes après les autres et sans ordre. Dans leur trouble, ils donnent du pique pour du cœur; et Choron de s'écrier alors: — Imbécile! ne vois-tu pas qu'on te demande de l'atout et que tu en as? — Ah! c'est vrai..... — Allons, ôte-toi de là; tu joues comme tu chantes, c'est-à-dire sans la moindre intelligence.

Et voilà notre grave professeur oubliant totalement sa classe et son zèle pour Palestrina, Marcello, Carissimi, etc., qui joue aux cartes avec son élève favori depuis midi jusqu'à quatre heures.

Ce laisser-aller ne l'empêchait pas de stimuler l'émulation de ses élèves. Entre autres moyens employés par lui à cet effet, il avait demandé et obtenu, en sa qualité d'ex-directeur de l'Académie royale de musique, plusieurs entrées gratuites à l'Opéra, par le théâtre, pour ses enfants, comme il les appelait. Lorsque la fraction de ses disciples, désignée par lui pour profiter de ces entrées de faveur, passait devant les musiciens et les chanteurs émérites de l'Opéra, ces artistes quelque peu routiniers disaient avec ironie, en faisant allusion à ce que prétendait Choron que son conservatoire était l'espoir de l'Opéra : Ah! voilà l'espérance qui passe. Le directeur de l'école de musique religieuse qui entendit un jour ce mot, répondit: — Oui, messieurs, l'*espérance*, qui n'a pas *foi* en vos *reliques*, et qui probablement un jour vous fera la *charité*.

L'un de ces élèves avec qui il avait joué à l'écarté, et qu'il faisait entrer ainsi à l'Opéra, y fait entrer lui-même aujourd'hui beaucoup de monde, c'est *Duprez*.

Bl...

Nos abonnés des départements sont prévenus que *tous les bureaux de Messageries de la rue Notre-Dame-des-Victoires, des Messageries générales de France, Laffitte, Caillard et Cᵉ, et des Messageries-Françaises*, dans les départements, recevront les abonnements à la *Revue et Gazette musicale*, qui continue à paraître deux fois par semaine, au prix de 9 francs pour trois mois, 17 francs pour six mois, et 34 francs pour l'année. Et sans aucune addition de frais pour port d'argent et commission.

Messieurs les souscripteurs dont l'abonnement expire le 30 juin sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent pas éprouver de retard dans l'envoi du Journal.

On est prié de joindre à toutes les réclamations, changements d'adresse, ainsi qu'à tous les réabonnements, *la dernière adresse imprimée* que l'on a reçue avec le Journal, et de la corriger si elle est inexacte : *on sera servi plus exactement*.

Toutes les lettres ou paquets doivent être affranchis et adressés au Directeur.

Nouvelles.

*** L'opéra donnera demain vendredi, pour la continuation des débuts de mademoiselle Nathan, *les Huguenots*. M. Duprez remplira le rôle de *Raoult*, et M. Levasseur celui de *Marcel*.

*** *La Tarentule*, nouveau ballet attribué à M. Scribe, et dans lequel mesdemoiselles Elsler rempliront les rôles principaux, est tout prêt, et sera représenté sous peu de jours à l'Opéra.

*** Ainsi que nous l'avions prévu, M. Spontini vient d'être nommé membre de l'Institut presque à l'unanimité; c'était justice.

*** M. Adolphe Henselt, connu à Paris par ses belles études pour le piano, vient d'être nommé membre de la chapelle de l'impératrice de Russie.

*** M. Bonel, artiste pensionnaire de l'Académie royale de musique, est mort avant-hier à l'établissement du docteur Dubois, à l'âge de cinquante-huit ans.

*** Le célèbre Cramer est à Paris où il doit se fixer; voilà une excellente occasion pour le gouvernement de montrer son bon vou-

loir, en priant le chef de l'école de piano de faire partie du Conservatoire.

*** On a représenté à Pesth, le 29 avril, le premier opéra-comique composé en langue hongroise, il est intitulé *Osel* (l'Erreur); les paroles sont de M. Jacob, la musique de M. A. Bartau.

*** On vient de publier à Londres un magnifique recueil des anciennes mélodies écossaises. Cet ouvrage est de M. William Dauney, qui l'a accompagné d'une histoire de la musique en Ecosse. Nous en rendrons compte incessamment.

*** Le *Casino* ouvre ses portes aujourd'hui au public élégant. On dit des merveilles des embellissements des salons et du jardin. L'orchestre, composé de plus de cent musiciens, sera dirigé par M. Jullien, et des danses seront exécutées par les plus belles nymphes de l'Opéra. Voilà bien des raisons pour attirer la foule.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Bordeaux.* — La reprise de *Guillaume Tell* avait attiré un belle chambrée peu satisfaite de l'exécution plus que médiocre L'orchestre que l'on est habitué à trouver fort bon, sous la direction de M. Schaffuer, était détestable, et les chœurs chantaient continuellement faux. Nous espérons que la prochaine représentation du chef-d'œuvre de Rossini sera exécuté avec le soin qu'un pareil opéra mérite.

La troupe italienne a joué il y a quelques jours *Gemma di Vergy*. Il signor Mateï a été beaucoup applaudi.

Le cercle philharmonique de Bordeaux, qui poursuit avec persévérance et bonheur sa mission de propager et d'encourager le goût musical, a donné vendredi 7 juin son dernier concert. L'orchestre, qui fait des progrès sensibles, a exécuté deux ouvertures. Une dame amateur a joué avec talent le fameux concerto de Hummel. On a entendu mademoiselle Mousquet, cantatrice très aimée des Bordelais, et qui le mérite parce qu'elle possède un véritable talent. On ne pouvait donc pas nous faire grâce de M. Philippa, dont les matières et le charlatanisme ne conviennent point à la Société? Les directeurs se sont laissés prendre aux éloges exagérés par lesquels M. Philippa s'était fait précéder; mais l'accueil froid qu'il a obtenu prouvera à M. Philippa qu'il faut qu'il travaille son art avec soin pour obteuir des succès véritables.

*** *Marseille.* — *Le Torquato Tasso*, de Donizetti, a obteuu ici peu de succès, si la musique n'est pas forte, c'est aussi un peu la faute du poëme, qui est bien le *livret italien* le plus insignifiant que l'art ait jamais vu; car les amours d'Eléonore avec le Tasse, voilà le sujet de trois actes d'une longueur mortelle.

*** *Rouen.* — M. Chaudes-Aigues chante au théâtre des romances bouffonnes, et la foule accourt. Le théâtre prépare une solennité pour l'inauguration du buste de Boïeldieu, fixée à jeudi prochain.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — Madame Dorus-Gras continue ses succès à Londres. Le plus bel ornement de tous les concerts c'est elle, et toujours et partout elle est beaucoup applaudi. Un jeune violon belge, M. Hanmann, obtient aussi beaucoup de faveur; il s'est fait entendre plusieurs fois et il a l'honneur de se voir comparer par la presse anglaise à Paganini. Il paraît que nos confrères d'outre-mer sont plus enthousiastes que nous, car nous connaissons tous le talent de M. Hanmann, nous avons parlé de lui plusieurs fois et nous ne nous étions jamais doutés qu'on pût faire une comparaison pareille.

*** *Dresde.* — La dernière messe de Berthoven, *Missa solemnis* en *re*, vient d'être exécutée ici. Cette messe n'avait été entendue jusqu'ici en entier qu'à Cologne et dans une autre petite ville d'Allemagne. Les artistes de Dresde prétendent que cette messe est l'œuvre la plus sublime de Berthoven.

*** *Munich.* — Mademoiselle Heusell, notre première cantatrice, vient de nous quitter, elle est engagée à Vienne. A sa place nous aurons, au Théâtre Royal, mademoiselle Vial, jeune et jolie cantatrice qui nous arrive d'Italie.

MUSIQUE NOUVELLE.

LES TREIZE,

Opéra-comique en 3 actes. Paroles de MM. Scribe et P. Duport.

Musique de F. HALEVY.

N° 1. Ballade chantée par Jansenne.
1 *bis*. La même transposée.
2. Air chanté par Chollet.
2 *bis*. Romance chantée par Chollet.
3. Trio chanté par Chollet, Jansenne et madame Jenny-Colon Leplus.
4. Cavatine chantée par madame Jenny-Colon Leplus.
5. Duo chanté par Chollet et madame Jenny-Colon Leplus.
6. Quatuor chanté par Chollet, Jansenne Roy et madame Jenny-Colon Leplus.
7. Air chanté par madame Jenny-Colon Leplus.
8. Duo chanté par Jansenne et Roy.
9. Couplets chantés par Chollet.
9 *bis*. Les mêmes transposés.
10. Duo chanté par Chollet et Roy.

—

DIVERTISSEMENT BRILLANT
POUR LE PIANO,
SUR LA ROMANCE CHANTÉE PAR M. CHOLLET,

OUVRE-MOI,

DANS L'OPÉRA

LES TREIZE,

composé par

STEPHEN HELLER.

Op. 15. Prix : 6 fr.

—

RONDINO BRILLANT
pour le Piano,
SUR LA CAVATINE CHANTÉE PAR MADAME LEPLUS,

PAUVRE COUTURIÈRE,

dans l'opéra

LES TREIZE,

composé par

STEPHEN HELLER.

Op. 15. Prix : 6 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

Méthodes éditées par la Nouvelle Société pour la publication de Musique classique et moderne.

A BON MARCHÉ, 10, Boulevard des Italiens.

MÉTHODE

DE PIANO,

PAR VIGUERIE,

Première partie, contenant les principes de la Musique, des exercices pour délier les doigts, des gammes dans tous les tons majeurs et mineurs, et 22 leçons; suivis des airs favoris de *Robert-le-Diable*, *la Tentation*, *le Dilettante d'Avignon*, *Ludovic*, *Nathalie*, *Chao-Kang le Revenant*, *le Proscrit*, et autres morceaux d'une difficulté progressive, arrangée pour le piano-forte; par

FRANÇOIS HUNTEN ET ADOLPHE ADAM.

Prix net : 3 f.—2 partie de la Méthode, 3 f. net

MÉTHODE

COMPLÈTE ET RAISONNÉE

POUR LE TROMBONE,

Contenant les principes de cet instrument, 18 leçons, airs et exercices, et 8 duos pour deux trombones, etc.;

PAR SCHILTZ.

Prix net : 7 fr. 50 c.

MÉTHODE

COMPLÈTE ET RAISONNÉE

DU BUGLE,

Rédigée par

BRULON DE VALMOND,

Contenant les principes élémentaires de la Musique, des leçons préparatoires, gammes avec leçons sur tous les intervalles, et dans les tons les plus utiles, des exercices progressifs, leçons avec explications détaillées sur la syntope, l'appoggiature, le grupetto, et des exercices pour s'habituer aux différentes articulations, d'un choix d'airs pour bugle seul, des plus beaux motifs des opéras et ballets de *la Tentation*, *l'Ile des Pirates*, *l'Eclair*, *Cosimo*, *Anna Bolena*, *la Juive*, *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, etc., des duos sur les mêmes motifs;

PAR SCHILTZ.

Prix net : 7 fr. 50 c.

MÉTHODE

COMPLÈTE ET RAISONNÉE DE LA

CLARINETTE A 14 CLEFS,

Contenant les principes élémentaires de la Musique, la tablature, les leçons préparatoires; des gammes avec leçons dans tous les intervalles et dans tous les tons usités; des gammes avec les accords parfaits dans tous les tons majeurs et mineurs, des leçons progressives, des exercices avec explication détaillée sur la syncope, le coulé, le trille, etc., un choix d'airs pour la clarinette seule, et de duos sur des motifs de *la Juive*, *Cosimo*, *l'Eclair*, *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*;

Par SCHILTZ.

Prix net : 9 fr.

MÉTHODE

COMPLÈTE ET RAISONNÉE

de la Clarinette à six clefs,

PAR SCHILTZ.

Cette Méthode est aussi complète et contient des airs et des duos sur les mêmes opéras que la Méthode à quatorze clefs.

Prix net : 9 fr.

MÉTHODE

COMPLÈTE ET RAISONNÉE

POUR LE

CORNET A PISTONS,

Avec tablatures de deux et trois pistons, contenant les principes élémentaires de la Musique, toutes les règles nécessaires pour apprendre cet instrument; 74 SOLOS pour le cornet, extraits des contredanses et galops du *Pirate*, de *Robert-le-Diable*, *la Tentation*, *l'Eclair*, *la Juive*, *Cosimo*, *l'Ile des Pirates*, etc., suivis de SIX DUOS POUR DEUX CORNETS, sur des motifs de *la Juive*, d'Halevy;

PAR SCHILTZ,

Artiste de l'Académie royale de Musique.

Prix net : 7 fr. 50 c.

MÉTHODE

PRATIQUE ET ÉLÉMENTAIRE

POUR LE VIOLON,

A L'USAGE DES COMMENÇANTS,

Contenant les principes élémentaires de la musique, une serie d'exercices préliminaires, les gammes dans les tons majeurs et mineurs; des leçons graduées et des récréations choisies dans les opéras nouveaux; sept études, trois duettinos et trois duos, sur des motifs favoris des *Huguenots*, de *Robert-le-Diable*, de *l'Eclair* et de *la Juive*;

PAR N. LOUIS.

Prix net : 9 fr.

MÉTHODE COMPLÈTE

POUR LE COR,

Rédigée par Schiltz,

Contenant les principes de cet instrument, DOUZE DUOS sur les motifs de *la Juive*, *Robert-le-Diable*, *Cosimo* et *l'Eclair*;

SUIVIS DE

24 EXERCICES DANS TOUS LES TONS,

PAR GALTAY,

Artiste du Théâtre royal Italien.

Prix net : 9 fr.

MÉTHODE

COMPLÈTE ET RAISONNÉE

POUR LA TROMPETTE

d'Orchestre et de Cavalerie, avec l'ordonnance des sonneries, et suivie de *fanfares* pour deux, trois et quatre trompettes;

PAR SCHILTZ,

Artiste de l'Académie royale de Musique.

Prix net : 9 fr.

MÉTHODE

COMPLÈTE ET RAISONNÉE

DU SERPENT,

Contenant les principes élémentaires de la Musique, la tablature, les leçons préparatoires; des gammes avec leçons dans tous les intervalles et dans tous les tons usités; des gammes avec les accords parfaits dans tous les tons majeurs et mineurs, des leçons progressives, des exercices avec explication détaillée sur la syncope, le coulé, le trille, etc., un choix d'airs pour le serpent seul, et de duos sur des motifs de *la Juive*, *Cosimo*, *l'Eclair*, *Robert-le-Diable* et *les Huguenots*;

PAR SCHILTZ,

Artiste de l'Académie royale de Musique.

Prix net : 9 fr.

MÉTHODE DE CLAIRON,

AVEC ET SANS CLEFS,

Contenant les principes élémentaires de la Musique, des leçons préparatoires, des exercices progressifs, l'ordonnance des sonneries militaires, la description de chaque espèce de clairon et des fanfares pour chacun d'eux, et douze fanfares pour un, deux, trois et quatre clairons;

PAR SCHILTZ,

Prix net : 7 fr. 50 c.

MÉTHODE COMPLÈTE

POUR LA FLUTE,

DE DEVIENNE,

REVUE ET AUGMENTÉE

PAR RIALPO,

Chef de musique du 56e régiment de ligne.

Prix net : 9 fr.

Le prix marqué de l'extrait de cette Méthode, à l'usage des commençants, est de 9 fr.

NOUVELLE MÉTHODE

COMPOSÉE ET RAISONNÉE

D'OPHICLEIDE,

A DIX CLEFS,

SUIVIE DE HUIT DUOS PROGRESSIFS,

Et de quatre duos sur les motifs de la Juive d'Halevy;

PAR SCHILTZ.

Prix net : 7 fr. 50 c.

MÉTHODE DE TROMPE,

OU COR DE CHASSE,

Contenant une notice sur l'instrument, des leçons préliminaires, des exercices progressifs, les tons de chasse et fanfares utiles pour la chasse; suivis de nouvelles fanfares pour deux, trois et quatre trompes;

PAR SCHILTZ.

Prix net : 7 fr. 50 c.

Petite Methode de Flute,

Contenant un Abrégé clair et succinct des principes de la Musique, la tablature de la flûte à une ou plusieurs clefs; des gammes, des leçons suivies de petites pièces progressives, par P. ROY; revue, corrigée et augmentée par des études et des airs favoris de *Robert le Diable*, *la Tentation*, *Ludovic*, *le Dilettante d'Avignon*, *le Proscrit*, *la Dame du Lac*, *Oberon*, etc., arrangés pour une et deux flûtes,

PAR COTTIGNIES.

Prix net : 2 fr.

Petite Méthode de Violon,

Contenant un Abrégé clair et succinct des principes de la Musique, la tablature du violon : des gammes, des leçons suivies de petites pièces progressives,

PAR P. ROY,

Augmentée par des airs favoris de *Robert le-Diable*, *la Tentation*, *Ludovic*, *le Dilettante d'Avignon*, *le Proscrit*, *la Dame du Lac*, *Oberon*, etc., etc.: arrangés pour un ou deux violons,

PAR JULES GARD.

Prix net : 2 fr.

MÉTHODE COMPLÈTE ET RAISONNÉE

POUR LE BASSON,

Contenant les principes élémentaires de la Musique, la tablature, des leçons progressives, des gammes avec des leçons sur tous les intervalles et dans les tons les plus usités, les gammes avec leurs accords parfaits, des exercices avec des explications détaillées sur la syncope, l'appoggiature, le trille, le coulé, etc., etc.; 14 études dans les tons favoris de cet instrument; 8 duos faciles, suivis de 21 morceaux pour basson seul, et 15 duos sur des motifs de *Robert-le-Diable*, *les Huguenots*, *la Juive* et *l'Eclair*;

PAR SCHILTZ,

Artiste de l'Académie royale de Musique.

Prix net : 9 fr.

6e Année. Jeudi 27 Juin 1839. N° 26.

REVUE MUSICALE,

JOURNAL

DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

RÉDIGÉ PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHIL. CHASLES, F. DANJOU, ALEX. DUMAS, ELWART, FÉTIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (membre de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, ÉDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J. C. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

Prix DES ANNONCES : 30 CENTIMES la ligne de 25 lettres.

La Revue Musicale paraît le Jeudi, et la Gazette Musicale le dimanche de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la REVUE MUSICALE DE PARIS, boulevard des Italiens, 10; chez MM. les directeurs des Postes, *aux bureaux des Messageries*, et chez tous les libraires et marchands de musique de France;

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Prix D'ABONNEMENT A LA *Revue et Gazette Musicale:* 30 FRANCS PAR ANNÉE.

SOMMAIRE. *Nécrologie.* M. Villoteau, par M. Lecomte. — Académie royale de musique. Première représentation de la *Tarentule*, ballet, musique de M. Casimir Gide; par A. Morel. — Chronique dramatique. — *Variétés.* Les soirées pleurantes. — Nouvelles. — Annonces.

Nécrologie.

M. VILLOTEAU.

Cette feuille a annoncé dernièrement la mort de M. Villoteau, que nous pouvions citer comme le doyen de nos littérateurs-musiciens. Un jeune magistrat de Tours, dans un article nécrologique (*Courrier d'Indre-et-Loire*, 5 mai 1839), a parlé dignement de cet homme de bien, de ses travaux, de ses vertus. M. Villoteau, que n'ont pas oublié les biographes contemporains, occupera une place dans tous les recueils destinés à conserver les noms et les souvenirs dont la France s'honore, et spécialement dans la grande Biographie musicale qui est en cours de publication. Nous n'entreprendrons point d'anticiper sur ce travail à venir de M. Fétis par des détails complets et d'une exactitude rigoureuse que le biographe, autant qu'il lui sera possible, devra rechercher avec soin pour les consigner dans ses notes. Mais six années de relations personnelles avec M. Villoteau, une certaine analogie dans nos occupations respectives, nous ont révélé ses vues, quelques unes de ses pensées intimes, et surtout nous ont fait apprécier la noblesse de son caractère. C'était donc pour nous un devoir particulier, un besoin du cœur, de prendre ici la plume.

Nous savons qu'un octogénaire depuis long-temps éloigné de la capitale, vivant obscurément dans une ville de province, dont les amis contemporains ont presque tous disparu de la scène du monde, intéresse assez peu en général la foule des artistes, ou même des amateurs pour qui les travaux actuels, les jouissances de chaque jour, sont la seule affaire. Ceux-ci sauront à peine de qui nous venons leur parler; mais quiconque travaille sérieusement sur les questions fondamentales relatives à la musique; quiconque, sortant du cercle étroit de l'époque présente et de la localité, veut jeter un regard sur les temps passés, sur les contrées lointaines, ne peut oublier que M. Villoteau a songé à ces grandes questions; qu'il a parlé de ces périodes écoulées, de ces peuples si peu connus; il lui sait gré d'avoir souvent éclairé le champ de ses investigations, et même, sur plusieurs points, d'avoir fourni les seules lumières réelles et positives que la science possède.

M. Villoteau est rarement cité en France, si ce n'est par M. Fétis, dans ses revues et ses aperçus philosophiques, et récemment par M. J. d'Ortigue, qui le proclame *l'écrivain musical le plus élevé, sans contredit, que la France ait produit.* Les Allemands, plus riches que nous en auteurs sérieux, s'occupent sans cesse de notre compatriote; et l'un d'entre eux, M. Kiesewetter, qu'il suffit de nommer, lui a élevé, pour ainsi dire, un monument dans un beau travail qu'il vient de mettre au jour.

Puisque nous venons de nommer M. d'Ortigue, nous ne laisserons pas échapper cette occasion de lui rendre à son tour l'hommage qu'il mérite comme écrivain. Quelle que soit l'opinion de chacun, suivant ses goûts particuliers, sur les doctrines et les jugements de M. d'Ortigue, personne ne méconnaîtra en lui un style pur, brillant de poésie, étincelle électrique qui jaillit d'un cœur rempli d'un noble et saint enthousiasme.

Nous connaissions déjà les titres de M. Villoteau à l'attention des musiciens, mais nous ignorions le lieu de sa résidence, lorsqu'en 1833, nous trouvant en Touraine, un vieil ami avec qui nous parcourions les bosquets de verdure et de fleurs au milieu desquels il se repose d'une belle et longue carrière vouée aux intérêts publics, vint à pro-

noncer son nom. Pour lui, M. Villoteau n'était qu'un homme assidu aux séances de la *Société d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres d'Indre-et-Loire*; mais ce nom, ainsi prononcé, avait éveillé en nous bien d'autres idées. A l'instant nous prîmes les moyens de former avec M. Villoteau des relations qui ont duré jusqu'à sa mort.

Nous étions loin de penser alors que nous-même aurions occasion d'écrire sur des sujets vers lesquels la curiosité seule nous avait porté; nous étions loin surtout de prévoir qu'il nous serait réservé de parler de la vie et de la mort d'un homme qui, à cette époque, malgré ses soixante-quatorze ans, se montrait plein de vigueur. Aussi avons-nous recueilli fort peu de ces détails qui eussent ici trouvé leur place. M. Villoteau, d'ailleurs, était à cet égard fort réservé, même avec ses anciens amis que nous avons consultés. Le bon M. Lesueur, qui nous a paru lui avoir conservé une bien vive amitié, l'a précédé dans la tombe.

Nous parlerons peu de ses écrits, car nous ne traçons pas un article de bibliographie; mais nous dirons quel esprit les inspirait, quelle ardeur de travail l'a soutenu jusqu'au terme de la carrière, quelles idées favorites ont charmé son imagination bercée par des rêves philanthropiques pour l'avenir musical, et surtout quelle constance, quelle dignité il a déployées dans les longues et rudes adversités qui l'ont assailli.

M. Guillaume-André Villoteau est né à Bellesme (Orne), le 6 septembre 1759. Son père, maître de pension et professeur, soigna ses premières études qu'il continua au séminaire du Mans. Il fut reçu à Paris docteur en Sorbonne, et admis à l'église métropolitaine de Notre-Dame avec le titre de chanoine-clerc, ce qui n'entraînait pas d'engagement dans les ordres sacrés. Il était au moment d'obtenir un prieuré de 15,000 francs, lorsque la révolution, brisant et dispersant les éléments de l'ordre social antérieur, le rejeta comme tant d'autres sur une mer agitée où chacun devait conduire seul sa nacelle fragile vers des destinées nouvelles et imprévues. Heureusement, dans ce naufrage général, M. Villoteau n'avait pu perdre les ressources de son éducation grave et austère, de ses talents acquis, des dons particuliers que la nature lui avait prodigués; mais son voyage a été long et pénible. S'il lui fallut céder quelquefois à l'impétuosité des flots, il ne se brisa sur aucun écueil; il gouverna toujours, non vers l'astre éblouissant du pouvoir et de la fortune, mais l'œil fixé sur l'étoile de l'honneur et du devoir.

« Ma vie entière, nous écrivait-il (au mois de mai 1838), » a été constamment occupée par des travaux sérieux et des » luttes continuelles. Si j'ai embrassé la profession de mu- » sicien, c'est parce que la musique a fait partie de mon » éducation dès l'enfance, et que j'y avais des dispositions » naturelles... J'avais reçu une éducation assez variée et » assez complète, à laquelle on avait joint les arts d'agré- » ment et des études solides et fortes dans les langues an- » ciennes et dans les langues vivantes... »

Après avoir parlé de sa position en Sorbonne et au chapitre, il ajoute : « Pour échapper à la hache révolutionnaire » en 1791, je fus obligé de quitter furtivement le cloître » Notre-Dame et d'aller prendre un appartement dans le » faubourg Montmartre, sous le titre de professeur de mu- » sique et de littérature, qu'il fallait alors faire inscrire sur » un tableau placé à l'extérieur de la porte de la rue : *Hinc* » *mihi prima mali labes*. J'acquis de la réputation comme » littérateur et comme musicien... »

Ici, avec sa réserve accoutumée, M. Villoteau supprime des événements intermédiaires, connus de ses amis de l'époque, et que nous allons énoncer. Plus occupé sans doute comme professeur de chant que comme maître de langues orientales, il s'était attaché à compléter de lui-même ses connaissances techniques musicales et à cultiver soigneusement sa belle voix de ténor. Ami de Grétry, admirateur enthousiaste des productions de Gluck, doué des qualités extérieures appropriées à la scène, il fut admis à l'Opéra à côté de Laïs. Le talent qu'il montrait pour la *vérité d'une expression nuancée et parfaitement sentie* devait lui concilier alors bien des suffrages, et par conséquent exciter les rivalités et l'envie. Aussi M. Villoteau, soit que, trop soupçonneux, il se fit illusion, soit qu'il n'eût pu échapper en effet à ce mortel venin qui empoisonne la vie des artistes, insinuait-il confidentiellement que Laïs, après lui avoir suscité des dégoûts, avait saisi l'occasion de l'expédition d'Égypte pour l'écarter de la carrière. Le général voulait emmener Laïs, mais celui-ci avait si bien vanté les qualités, la science et les talents de son rival qu'il l'avait fait choisir à sa place.

Après cette interpolation nécessaire, continuons le récit de M. Villoteau : « Je fus désigné pour faire partie de la » commission des sciences et arts à la suite de l'expédition » d'Egypte, avec la qualité de membre de la première » classe.... Je fus très bien reçu et placé près de Bonaparte » sur le vaisseau *l'Orient*..... »

Ici nous reprenons la parole : Les souvenirs des contemporains rappellent une occasion où les héroïques convives du général à bord de *l'Orient*, désirant ajouter un peu de musique aux charmes du banquet, prièrent M. Villoteau d'être leur barde. L'occasion était belle et eût dû l'inspirer : nouveau Linus, il accompagnait les Argonautes et charmait par ses chants les ennuis du voyage... Il n'en fut pas ainsi : chez lui, le *savant*, le *chanteur*, se nuisaient réciproquement; de ces deux titres également honorables en pareille circonstance, il voulait que le premier fît oublier le second; nous pourrions dire à notre tour : *Hinc illi secunda mali labes*. Une telle faiblesse l'exposait encore davantage aux traits qu'il voulait éviter; aussi raconte-t-on que Kléber ne put s'empêcher un jour de le féliciter d'avoir fait ce voyage *enchanteur*.

Il fallait donc renoncer à l'entendre, à moins qu'on n'eût le bonheur de se trouver dans le voisinage de son bain, lorsque, profitant du calme et de la solitude, ainsi que de la douce impression produite par les tièdes vapeurs sur les organes de la voix, il se plaisait à déployer la sienne, à rappeler les plus beaux airs de la scène française, et les disait avec un accent inspiré. C'est en ces termes qu'un juge compétent nous racontait les impressions qu'il avait ressenties dans ces occasions fortuites.

Le petit incident de la traversée, à bord de *l'Orient*, décida de la fortune de M. Villoteau, ou plutôt décida ses infortunes. Le général en chef, tout magnanime qu'il fut, devint peut-être moins attentif au mérite du savant, et celui-ci, qui craignait d'avoir déplu, devint aussi sans doute moins confiant dans la bonté de sa cause. Exclusivement livré aux travaux scientifiques qu'il a déposés dans le grand ouvrage de la *Description de l'Egypte*, et qui en font une des parties les plus estimées (savoir des détails très étendus sur la musique ancienne et moderne, ainsi que sur les instruments de tous les peuples divers qui ont laissé des traces dans cette contrée ou qui l'habitent encore), il n'employa pas d'autre moyen pour s'assurer la faveur de celui qui bientôt devait exercer un si puissant empire sur le monde, et associer à sa fortune les nobles compagnons de son entreprise. Lui seul se vit négligé, *durement repoussé*, ce sont ses expressions. Ici commence la plus triste période de sa vie; il devient soupçonneux, injuste envers plusieurs de ses collègues plus heureux et plus habiles; il les accuse de son malheur, et cette idée le poursuit jusqu'au tombeau.

Retiré en Touraine, il recueille les débris de sa fortune compromise pendant son absence, y joint quelques écono-

mies et achète dans la commune de Savonière, un domaine capable de suffire à ses goûts. Il y résidait en qualité de maire ; là il eût oublié le monde des cours et celui des académies, mais le notaire chargé de payer son acquisition avait gardé les fonds et les avait engloutis dans une banqueroute.

Dès lors, M. Villoteau, exproprié et ruiné sans ressource, fut réduit à sa maison de Tours, dans laquelle il a subsisté d'une modique pension, soutenu par la considération publique, exerçant diverses fonctions gratuites, et concourant avec zèle au succès de l'enseignement populaire.

Il s'était marié dans un âge déjà avancé, avec une très jeune personne qu'il avait destinée à être la compagne de ses vieux jours ; il l'avait choisie avec un tel discernement et l'avait fait élever d'une manière si bien entendue, qu'il a toujours trouvé en elle la tendre affection et la reconnaissance qu'inspire un bienfaiteur et un père. La continuation de la pension vient d'être assurée à cette veuve ; M. Villoteau laisse à son fils un nom dont celui-ci pourra s'honorer, et de beaux exemples à suivre.

Outre ses mémoires insérés dans la *Description de l'Egypte* et quelques opuscules, M. Villoteau a publié en 1807 un ouvrage capital sous ce titre : *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, 2 vol. in-8°. C'est un travail consciencieux de philosophie et d'érudition, vaste répertoire où la variété des sujets, la multiplicité des citations, l'exactitude des tables, justifient en quelque sorte le mot de Grétry, qui appelait ce livre son *Encyclopédie musicale*. L'Imprimerie royale en a fait les frais.

M. Villoteau eût pu se reposer après ces premiers travaux, et laisser désormais la science musicale suivre son cours. Mais, quoique supérieur sous certains rapports aux littérateurs musiciens de son époque, parce qu'il avait plus qu'eux étudié l'antiquité, il n'avait pas eu l'occasion de connaître les écrits de plusieurs modernes, de soupçonner les inexactitudes très excusables dans lesquelles il était tombé, ni l'insuffisance des données sur lesquelles il avait travaillé. Pendant la période suivante, trop concentré dans un même cercle, privé des ressources qu'offrent, au sein de la capitale, les bibliothèques et les communications scientifiques, sans lesquelles on ne peut terminer rien d'important, M. Villoteau ne s'est pas aperçu qu'il n'était plus dans les véritables conditions pour écrire.

Cependant sa conscience lui disait que chacun doit travailler sans relâche et opérer tout le bien qu'il est capable de produire ; c'est ainsi, nous écrivait-il, qu'il avait conçu le *problème de la vie*. Il s'était volontairement engagé envers le ministre de l'intérieur à exécuter la tâche la plus ingrate qu'il fût possible d'imaginer, à traduire en français les sept auteurs grecs sur la musique, recueillis et traduits en latin par Meybomius, et à y joindre des commentaires. Ses dernières années se sont consumées à ce rude labeur. Les manuscrits contenant les textes grec et latin, la version et les notes sont à la bibliothèque du Conservatoire, un *duplicata* est déposé à celle de Tours.

Il avait renoncé à la rédaction d'un dictionnaire de la musique des Arabes et des autres Orientaux pour se dévouer exclusivement à son œuvre favorite, laquelle, suivant ses intentions, devait opérer une révolution dans le système des compositions musicales destinées à la scène.

Il s'agissait de faire revivre la science primitive, l'art perdu des philosophes de la plus haute antiquité, créateurs du langage expressif et musical, d'après des lois fondées sur l'observation rigoureuse de la nature ; il fallait retrouver ce type du beau idéal dans le langage accentué qui exerça une si grande influence sur la première civilisation des peuples, le consacrer de nouveau dans la pratique pour épurer les mœurs et pour fonder le bonheur social. Ainsi l'observateur attentif obtenait un moyen sûr de connaître les hommes et de lire dans le fond des cœurs. On devait, par des préceptes et des exemples, en démontrer l'application musicale sur notre scène lyrique, et prouver comment il est possible de produire les plus puissantes émotions et de rappeler les merveilles racontées par l'antiquité. Certes, jamais idée plus vaste, plus relevée n'était entrée dans la tête d'un musicien philosophe.

Un aperçu de ce travail original et curieux avait été soumis à l'Institut où il n'avait point obtenu de lecteurs ; chaque classe y trouvait des motifs pour le renvoyer à une autre ; il manquait donc à l'Institut une classe spéciale qui les résumât toutes. Mais l'auteur, que rien ne rebutait, n'en avait pas moins entrepris le développement général et complet de son système.

Tel fut pourtant le problème auquel M. Villoteau consacra sa quatre-vingtième et dernière année. Son manuscrit est terminé, il avait commencé la mise au net ; il a pour titre : *Traité de phonesthésie*.

Par ce seul trait nous avons peint l'artiste, le savant, le philosophe, l'homme tout entier. Chez lui, jusqu'à la fin, tout fut œuvre de conviction, de vertu ; sa constance, son courage ne se sont jamais démentis, et, quoique la décoration d'honneur n'ait point brillé sur son cercueil, chacun, en le voyant, a pu dire (suivant la belle expression du magistrat d'Indre-et-Loire, cité au commencement de cet article) : *Il a noblement payé son tribut de labeur à la gloire de la France.*

LECOMTE.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA TARENTULE.

Ballet-pantomime en 2 actes de M. CORALY ; musique de M. CASIMIR GIDE ; décors de MM. FEUCHÈRES, SICHAN, DESPLECHIN et DIÉTERLE.

(*Première représentation.*)

La *tarentule* est un animal pour le moins aussi fabuleux que le caméléon qui change de couleur, que la salamandre qui vit au milieu des flammes. Ce n'est pas une raison pour que la tarentule ne puisse servir de prétexte à un ballet ; bien au contraire ; et puisque sa piqûre a pour effet, à ce que l'on dit, d'inoculer la rage de la danse, on conviendra que l'on n'avait jamais jusqu'ici trouvé de sujet de ballet aussi rationnel. En outre, voyez que d'avantages présente ce ce sujet : la tarentule, comme l'indique son nom, est originaire de Tarente et amène nécessairement une tarentelle, ce qui devait fournir l'occasion à la charmante Fanny Elssler de s'approprier cette danse, et en mêlant ses propres inspirations à ce qu'elle a de couleur locale, de caractère originel, d'en faire quelque chose de ravissant, de prestigieux, d'unique en son genre, comme elle a déjà su faire de la *Cachucha* et de la *Cracovienne*.

Il semble au premier abord qu'il n'y ait rien de si facile que de faire un ballet avec la tarentule ; il suffit pour cela de lui faire piquer tous les acteurs, tous les messsieurs et toutes les dames du corps du ballet, et alors on a une danse sans fin, une succession interminable d'entrechats et de pirouettes, un galop fantastique, à satisfaire l'appétit chorégraphique le plus déterminé. Mais ce n'est pas tout ; un ballet ne se compose pas seulement de pas et de danses, il lui faut encore un peu de drame. Voici celui qu'a imaginé

M. Corali. Est-ce bien M. Corali qu'il faut dire? et n'est-ce pas plutôt M. Scribe qui est l'auteur de ce ballet dans lequel on trouve tant de souvenirs de *Fra-Diavolo* et du *Philtre?* Nous soupçonnons fort qu'il en est ainsi, et bien que forcé de nous en tenir à l'annonce officielle, nous n'hésitons pas à mettre ce nouveau péché sur le compte de M. Scribe; du reste, un de plus, un de moins, qu'est-ce que cela fait pour un homme qui en a déjà tant commis!

Voici donc l'analyse du livret de M. Corali ou de M. Scribe si mieux vous aimez.

Le théâtre représente une campagne de la Calabre; dans le fond, des montagnes; sur l'un des côtés, une chapelle avec l'image d'une madone, et de l'autre l'auberge de la *Posta-Reale*. Le jour va bientôt poindre, Luidgi vient donner une sérénade à la fille de la maîtresse d'auberge; ses amis l'accompagnent. Ils ont à peine commencé leurs chants qu'un bruit lointain vient les interrompre, ce sont des brigands calabrais, ces brigands de *Fra-Diavolo* que vous connaissez si bien, si pittoresques avec leurs chapeaux bariolés de rubans et leurs manteaux couleur de muraille. Ils se glissent à petit bruit dans un étroit sentier qui conduit aux montagnes, entraînant avec eux une jeune femme voilée leur prisonnière. A cette vue Luidgi et ses amis s'arment de leurs fusils, et abandonnant la sérénade pour la bataille, ils se mettent à la poursuite des brigands. Lauretta n'entendant plus rien descend de sa chambre et témoigne un vif mécontentement de ne trouver personne; ses compagnes viennent se joindre à elle, et les jeunes filles commencent une danse que la mère de Lauretta fait bientôt cesser en ordonnant à sa fille de rentrer chez elle.

Tout-à-coup on entend une forte fusillade, et bientôt l'on voit reparaître les jeunes gens qui ont vaincu les brigands, ainsi que nous l'apprend l'orchestre en nous faisant entendre l'air : *La victoire est à nous.* Luidgi a délivré leur prisonnière, et celle-ci, qui appartient à une riche famille de Naples, lui fait cadeau d'un portefeuille contenant des billets de banque si tant est que les billets de banque aient cours dans les montagnes de la Calabre. Ce présent aplanit tout d'un coup toutes les difficultés qui s'opposaient au mariage de Luidgi et de Lauretta; Luidgi veut qu'il ait lieu le jour même, il part pour tout disposer pour la cérémonie, Lauretta court à sa toilette, et tout le monde s'éloigne.

A ce moment des coups de fouet se font entendre, et une chaise de poste amène à la *Posta-Reale* le célèbre docteur Omeopatico, médecin quelque peu cousin de Fontanarose du *Philtre*. Omeopatico (prenez garde, M. Corali ou M. Scribe, un peu plus de respect pour la médecine), Omeopatico est ou se croit veuf, et son veuvage paraît lui peser beaucoup, à tel point qu'il commence à faire la cour à la maîtresse de l'auberge. Mais dès qu'il a vu la fille qui paraît revêtue de ses habits de noce, la mère est complétement délaissée, et Omeopatico déclare sa passion et fait offre de sa main et de sa fortune à Lauretta qui se rit de lui.

Mais, ô malheur! ici la tarentule commence à jouer un rôle. Luidgi a été piqué au pied, il arrive en proie à d'horrible souffrances, et après quelques pas convulsifs, il tombe mourant. Lauretta est au désespoir, elle se jette aux genoux d'Omeopatico et le conjure de sauver son amant; mais celui-ci, toujours plus amoureux de Lauretta, voit dans ce malheur le moyen de parvenir à ses fins; il ne consent à guérir Luidgi qu'à la condition que Lauretta devienne sa femme à lui docteur Omeopatico. Lauretta refuse d'abord, mais Luidgi va mourir, elle cède; le docteur fait respirer un flacon au malade qui revient à lui, et Lauretta, le cœur déchiré, suit Omeopatico à l'autel qui avait été préparé pour un autre.

Au second acte, le docteur Omeopatico, devenu l'époux de Lauretta, reçoit les félicitations des jeunes gens et des jeunes filles du village, qui, amis de Luidgi, l'obsèdent à dessein de compliments outrés, pour retarder le moment où il sera seul avec sa femme. Le docteur a beau s'efforcer de leur faire comprendre sur l'air : *Allez vous-en, gens de la noce*, qu'il est temps de partir, il ne peut parvenir à se débarrasser de leurs importunités. Cependant le pauvre Luidgi rendu à la santé apprend de la bouche de Lauretta le cruel sacrifice qu'elle a dû faire pour sauver ses jours. On juge du désespoir de Luidgi. Mais ce mariage ne peut s'accomplir; Luidgi ira chercher sa protectrice, celle qu'il a sauvée le matin, et qui saura bien lui fournir les moyens de le faire rompre. Il lui faut deux heures pour cela, et Luidgi fait promettre à Lauretta que pendant cet espace de temps elle saura tenir son mari à distance. Effectivement, lorsque enfin le docteur est laissé seul avec sa femme, et s'approche d'elle, celle-ci feint d'avoir peur, d'avoir entendu du bruit dans un cabinet; le docteur va y voir, et Lauretta l'y enferme à double tour. Mais voilà-t-il pas ce damné de docteur qui rentre par la fenêtre! Lauretta ne sait plus trop comment faire pour refuser d'écouter son mari; cependant elle commence par dire sa prière devant l'image d'une madone placée au-dessus d'une cheminée. Tout-à-coup Lauretta, par une inspiration soudaine, comprend que ce qui l'a perdue peut la sauver. Elle se lève, appelle Omeopatico, lui dit qu'elle a été piquée au pied par une tarentule qui s'est enfuie dans la cheminée; et elle commence à sauter et à danser avec une vivacité et une prestesse incroyables. Figurez-vous ce que peut être Fanny Elssler piquée par la tarentule. Le pauvre Omeopatico, qui veut examiner la partie malade, reçoit une foule de coups de pied dans le visage et autre part. Il veut faire respirer à Lauretta le flacon qui a sauvé Luidgi; mais la jeune fille, dans un mouvement convulsif, le jette en l'air, le brise; sa danse devient toujours plus vive et plus pressée, jusqu'au moment où elle tombe morte.

Le théâtre change, et représente une route sinueuse dans les montagnes, avec un ermitage à mi-côte. Luidgi revient avec la dame inconnue qui a consenti à le suivre pour faire rompre le mariage de Lauretta. Tout-à-coup des sons plaintifs mais doux se font entendre : c'est une marche funèbre, c'est un enterrement. Mais ici la mort n'a rien de cet appareil lugubre, de ces images terribles dont elle est ordinairement accompagnée; les jeunes garçons sont en tête du cortége, puis viennent les jeunes filles qui, vêtues de blanc, jettent constamment des fleurs sur le lit de repos où Lauretta est étendue dans l'attitude du sommeil. A cette vue, Luidgi désespéré veut s'élancer vers elle, mais Lauretta se dresse légèrement, et lui fait un signe qui fait rentrer la joie dans son cœur. Le cortége monte jusqu'à l'ermitage, à la porte duquel on dépose le corps; Luidgi l'a suivi, et là enfin il peut serrer dans ses bras celle qu'il aime. Pendant ce temps le docteur Omeopatico en habit de deuil, arrive, et trouve sur ses pas la dame amenée par Luidgi. O prodige! le docteur reconnaît en elle sa femme, qu'il avait crue tuée par les brigands. Comme on peut bien le penser, cette reconnaissance arrange tout. Il y aura bien à régler quelque chose avec l'état civil et l'Eglise, qui ont ainsi fait du docteur Omeopatico un bigame. Dans la réalité, la chose serait peut-être un peu difficile à dénouer; mais sur le théâtre, et dans un ballet surtout, on sait avec quelle facilité se font et se défont les mariages.

On voit que ce livret pèche en plus d'un endroit contre la vraisemblance, mais nous avouons que dans un ballet nous faisons assez bon marché de ce défaut lorsqu'il est racheté par l'intérêt du sujet et par le charme des détails. Or ici c'est le cas; *la Tarentule* présente un mélange on ne peut plus heureux du pathétique et du comique qui a l'avantage d'émouvoir et de faire rire tour à tour. En outre, sous

le rapport de la chorégraphie, c'est un des plus jolis ballet qu'on ait donnés depuis long-temps. Les divertissements en sont neufs et très agréables d'effet, surtout celui des cerceaux entrelacés. Toute cette nature calabraise prête on ne peut mieux au pittoresque, et M. Coraly en a tiré le meilleur parti.

La musique de M. Gide est faite presqu'en entier avec des motifs de Grétry, Meyerbeer, Halevy, Auber et Boïeldieu, arrangés avec cette habileté et ce goût parfait dont il avait déjà donné des preuves dans plusieurs autres ballets. M. Gide a parfaitement bien saisi l'esprit de son livret et rendu on ne peut mieux les deux expressions qu'il lui offrait, le comique et le pathétique; pour la première il a mis à contribution principalement Grétry et Auber, et pour la seconde Meyerbeer et Halevy. On ne pouvait à coup sûr mieux choisir; tous ces motifs sont traités avec art et instrumentés d'une manière très remarquable. M. Gide a surtout le talent d'employer on ne peut plus habilement l'harmonie des instruments de cuivre; nous citerons la manière dont il a instrumenté l'andante de *la Juive: Pour lui, pour moi, mon père*, qui la seconde fois qu'il revient produit un effet délicieux dit par les cors. Ajoutons pour dernier éloge que ce que M. Gide a mis du sien dans cette musique ne fait nullement disparate, et que plusieurs de ses motifs originaux sont pleins de grâce et de fraicheur.

On comprend tout ce que la charmante Fanny Elssler aura su faire d'un rôle si bien calculé pour lui donner les moyens de faire valoir son double talent de mime et de danseuse. On sait avec quelle vérité elle exprime tous les divers sentiments qu'elle a à rendre, comme elle sait être dans le ballet comédienne parfaite, et même tragédienne au besoin. Pathétique au plus haut degré dans le premier acte en implorant le docteur en faveur de son amant mourant, elle a été d'une espiéglerie charmante au second acte dans la scène avec le docteur, lorsqu'elle feint d'être piquée par la tarentule.

Quant à sa danse, la Tarentelle du premier acte lui a valu, comme nous l'avons déjà dit, un triomphe aussi complet que la Cachucha et la Cracovienne, et au second acte la prestigieuse vélocité de ses pas, de ses entrechats et de ses pirouettes a excité le plus vif enthousiasme.

Mazillier a joué avec son talent ordinaire le rôle de Luidgi. Barrez a été très comique dans le rôle d'Omeopatico. On a vivement applaudi au premier acte un pas de quatre par Mabille, mesdemoiselles Alexis, Maria et Nathalie Fitzjames, et un pas de trois par les sœurs Dumilâtre et mademoiselle Albertine.

Les décors et la mise en scène ne laissent rien à désirer et sont dignes de ce charmant ensemble. Le décor du dernier tableau surtout, très riche de ton, est d'un excellent effet.

Auguste Morel.

CHRONIQUE DRAMATIQUE.

Depuis tantôt deux mois nos lecteurs se sont peut-être aperçu de l'absence complète de toute nouveauté dramatique; nous ne pensons pas que ce soit là un grand malheur, d'autant plus que c'est le plus réparable de tous les malheurs. Il faut bien plus de persévérance, de courage et d'attention qu'on ne le pense pour être toujours là, sur la même branche, occupé à voir tomber les mêmes inventions sur les mêmes renommées, à voir jouer les mêmes comédies avec les mêmes comédiens; on regarde passer ces sortes d'inventions, puis quand elles sont passées on ne s'en occupe guère. Voilà donc pourquoi et comment il se fait que vous n'avez pas eu de nouvelles dramatiques depuis deux mois. Maintenant comment nous souvenir de ce passé si peu littéraire? comment revenir sur ce passé vermoulu? la chose serait impossible; il faut donc vous contenter du présent tel qu'il est, et encore trouvons-nous qu'il est bien lourd.

Mais ici encore se présente une question des plus importantes: où commence le passé dans le dramatique? Ordinairement la grande critique donne huit jours de vue au plus grand chef-d'œuvre, mais c'est là une concession arbitraire; trois à quatre bonnes journées de vingt-quatre heures nous semblent déjà être un compte assez lourd, et nous ne voyons pas pourquoi nous montrions plus haut que le dernier mélodrame joué par exemple à la Porte-Saint-Martin. Ce mélodrame se nomme *le Pacte de Famine;* on y meurt de faim pendant cinq actes, et l'esprit y manque presque autant que le pain blanc. L'auteur suppose que sous le règne de Louis XV s'est formée une association financière pour spéculer en grand sur la misère publique; ces messieurs achètent le grain, ils l'enferment dans leurs greniers, et quand la disette approche, ils jouent à la hausse avec cette denrée. Cependant le peuple languit, puis il entre en fureur, puis il envoie un avocat dans la ville de Rouen pour plaider contre les financiers accapareurs. Le jeune homme, qui s'appelle M. de Beaumont, arrive à Rouen; il plaide sa cause, et il la plaide si bien qu'il la perd. Au second acte, le jeune avocat revient à Paris; la misère est au comble; sur les places publiques les Parisiens s'attroupent, et ils insultent le chef des financiers. C'est M. de Beaumont, l'avocat, qui sauve Mallisset le financier; en revanche, Beaumont devient le secrétaire de Mallisset, il pénètre peu à peu dans les secrets de son maître, il lui vole tous ses papiers, et même le fameux *pacte de famine*. Le voilà donc bien sûr de son fait; maintenant il pourra plaider sa cause devant tous les parlements du royaume; malheureusement le pauvre diable se confie à un traître nommé M. de Sainval; ce Sainval dénonce Beaumont au financier. Les financiers font arrêter Beaumont et le font mettre à la Bastille où il reste vingt-six ans, ni plus ni moins. Au bout de vingt-six ans, la Bastille écroule, et au fond d'un affreux cachot, sur la paille pourrie, vous retrouvez M. de Beaumont quelque peu défiguré par la misère et par sa longue barbe. Il y a beaucoup de bruit, beaucoup de fracas, beaucoup de déclamations dans ce mélodrame; l'intérêt y manque complètement; un tout petit amour entre M. de Beaumont et une jeune fille pauvre le traverse à peine, et à ces causes nous ne serions pas étonné que *le Pacte de Famine* obtînt un grand succès.

Après quoi on a joué au théâtre de la Gaîté un mélodrame intitulé *le Tribut des cent Vierges*. Nous croyons que le tribut payé en cette monnaie est un peu exagéré. Ce sont les Arabes qui exigent ce tribut, et l'auteur ne nous dit pas ce qu'ils prétendent en faire. Il s'agit d'un roi de la vieille Castille, lequel roi a été sauvé par un vieux soldat; au soldat le roi a donné son anneau d'or pour que cet anneau le protégeât en cas de besoin. Notre héros, qui veut sauver sa sœur de l'impôt, envoie au roi son anneau par le ministre. Le ministre garde l'anneau. Le soldat, qui ne comprend rien à la conduite du roi, et qui ne veut pas perdre sa sœur comme il a perdu son anneau, imagine de tuer le roi. L'homme qu'il tue n'est pas le roi; c'est le ministre. Le roi, qui finit par se faire expliquer toutes ces choses, et il est bien heureux qu'on les lui explique, abolit le tribut des cent vierges, et il fait du soldat un général. Si vous n'êtes pas content, on ne vous rendra pas votre argent à la porte.

Au théâtre du Gymnase-Dramatique nous avons deux pièces presque nouvelles, *un Ménage parisien*. Dans ce ménage parisien on discute de la façon la plus vio-

lente l'article du Code civil où il est dit que la femme doit obéissance à son mari. La femme en question trouve son mari quelque peu brutal, ivrogne, infidèle, fumeur, duelliste, joueur et dépensier, en conséquence elle n'a pas grande envie de suivre ce monstre en Amérique; la bonne dame a bien ses raisons; mais, d'autre part, le monsieur, appuyé sur son bon droit, veut emmener avec lui madame sa femme, alors on le tue d'un coup d'épée et tout est dit. Tel qu'il est cependant fait, si non sans art, du moins sans habitude, ce drame annonce un observateur fin, un moraliste sévère, un écrivain distingué. Le second vaudeville, *une Visite nocturne*, a pour héros Cartouche en personne. Cartouche, poursuivi par le guet, s'enfuit par une cheminée; cette cheminée le conduit près d'une belle dame qui veut se mettre au lit; la dame a peur, mais bientôt elle se rassure, cause tranquillement avec Cartouche, elle le reconduit même jusqu'à la porte de son hôtel; le portier prend le voleur pour un amant, ce qui n'empêche pas la dame de se marier avec un jeune procureur de sa connaissance, après quoi il s'explique que cet amant n'est qu'un voleur.

Au théâtre de la Renaissance on jouait, lundi passé, une petite comédie en vers, *la Jeunesse de Goëthe*, dont l'auteur n'est autre que ce même poëte blond et bouclé que l'Académie, l'autre jour, couronnait par les mains non gantées de M. Villemain, madame Louise Collet. L'intrigue de cette petite comédie est peu de chose. Goëthe, qui se croit trahi par une grande dame qu'il a aimée avec passion, s'abandonne à la débauche et à l'ironie jusqu'à ce qu'il rencontre, sous le déguisement d'une grisette, cette même dame qui n'a jamais cessé de l'aimer. Beaucoup d'esprit des vers faciles et naturels ont intéressé l'auditoire tout-à-fait comme s'il s'agissait de ces grandes machines dramatiques en cinq actes et vingt tableaux dont on ne voit ni le commencement ni la fin.

Enfin la plus jeune de toutes ces petites comédies dont le public s'amuse et qu'il va revoir chaque soir, c'est, sans contredit, le charmant petit proverbe intitulé *Gabrielle*, de MM. Ancelot et Paul Duport, qui fait en ce moment la fortune du théâtre du Palais-Royal.

Variétés.

LES SOIRÉES PLEURANTES.

Le lendemain des obsèques de Grétry, les comédiens de Feydeau, pour rendre hommage au grand compositeur, affichèrent l'*Amant jaloux* et *Zémir et Azor*.

Cette représentation attira une foule considérable, les balcons étaient garnis d'hommes de lettres et d'artistes, tous vêtus de noir.

Dans l'intermède, toute la comédie parut en habits de deuil. On couronna le buste de Grétry, et l'on chanta : *Ah! laissez-nous le pleurer!*

Cette scène de douleur improvisée ne parut pas émouvoir beaucoup les spectateurs; mais les sociétaires de cette époque, affriandés par 5,500 fr. de recette, conçurent l'idée de pleurer encore le lendemain.

La curiosité est grande à Paris. Le lendemain donc, même affiche, même affluence, mêmes couronnes, même recette; partant même douleur, même regrets.

Enfin, pendant quatre soirées consécutives, toute la troupe chantante pleura si fort que l'on crut devoir mettre un terme à cette scène de désolation; les larmes du théâtre Feydeau avaient dégénéré en abus.

C'est à ce sujet que l'on improvisa les couplets suivants, qui amusèrent tout le monde excepté les comédiens :

Air : *Des dettes.*

Notre Amphion nous est ravi!
Nous venons de perdre Grétry,
C'est ce qui nous désole.
Mais tous les soirs, depuis ce temps,
Nous pleurons pour cinq mille francs,
C'est ce qui nous console.

Du Grétry, tant qu'on le paiera,
Nous jouerons peu chaque opéra,
C'est ce qui nous désole.
Quand nous ne paierons plus de droits,
Nous le jouerons vingt fois par mois,
C'est ce qui nous console.

Quelques musiciens fameux
Bientôt nous feront leurs adieux,
C'est ce qui nous désole.
Tous ces compositeurs chéris
Seront pleurés au même prix,
C'est ce qui nous console.

Grétry avait un neveu qui avait été frappé de cécité en naissant. Il était malgré cela homme de lettres, insouciant et très enclin à la dépense.

Un motif de curiosité ayant amené le pauvre aveugle dans les coulisses à l'une des soirées pleurantes, un comédien l'apercevant de loin, courut à lui et lui dit :

« Que viens-tu faire ici, malheureux? Pourquoi ne pleures-tu pas ton oncle?... Tu viens peut-être savoir combien il y a de recette!... Eh bien! il y a six mille francs, malheureux!... Entends-tu bien?... six mille francs!... Va pleurer ton oncle comme nous le pleurons! »

Ce mot fit fortune, et pendant quelque temps on se demandait dans les coulisses et dans les foyers : — Pour combien pleurez-vous? *R. d. T.*

Nouvelles.

*** M. Scribe s'occupe en ce moment du poëme du *Polyeucte*, dont M. Donizetti avait composé la musique pour Naples, et qui doit être représenté à l'Opéra. Le titre de cet ouvrage sera *les Martyrs*.

*** On vient d'expédier de Berlin six danseuses pour Saint-Pétersbourg. Ces dames ont été transportées dans une fort belle voiture que l'autocrate de Russie a fait construire exprès, dit-on. Elles montrent beaucoup de bonne volonté, d'autant plus que de très beaux cadeaux les attendent en Russie. On ne dit pas si mademoiselle *Wagon*, depuis assez long-temps la danseuse favorite des Berlinois, est dans le nombre des transfuges.

*** C'est le 20 de ce mois que la représentation au bénéfice de mademoiselle Taglioni a eu lieu au Queen's-Theatre de Londres; la salle était comble. La recette s'est élevée à la somme énorme de 42,000 fr. Le spectacle se composait de l'*Elisire d'Amore*, du second acte d'*Otello*, par mademoiselle Pauline Garcia, et de la *Gitana*. Mademoiselle Taglioni a été rappelée dans la soirée et saluée par des tonnerres d'applaudissements.

*** Mademoiselle Annette Lebrun, qui a été réengagée à l'Opéra, et qui peut être utile à ce théâtre, part en congé pour Brest et Nancy, où elle doit jouer *la Juive*, *les Huguenots*, *Anna Bolena* et *Othello*.

*** Dans sa dernière séance, le conseil municipal de Paris a voté une somme de 30,000 fr. pour concourir à l'exécution du monument qui doit être érigé en l'honneur de Molière, à l'angle formé par la jonction des rues Traversière et de Richelieu, en face du passage Hulot. Les divers fonds votés par la ville et qui s'élèvent

à 71,000 fr., réunis au montant des souscriptions particulières, forment déjà un total qui suffit pour commencer, dès à présent, les travaux.

*** L'église de Saint-Denis-du Saint-Sacrement vient d'acheter au prix de 25,000 francs l'orgue que la société Daublaine-Callinet a placé à l'exposition.

*** Le 3e et dernier volume de la collection des œuvres musicales de A. Romagnesi vient de paraître. Le format in-8° de ce recueil, la beauté du papier et de l'impression, la modicité de son prix (35 fr.), et surtout la popularité de la plupart des pièces qui le composent et qui portent l'empreinte de l'esprit national, tout enfin concourt à lui assigner une honorable place dans les bibliothèques des amateurs des productions artistiques dignes d'être conservées.

Déjà LL. MM. le roi et la reine, LL AA. RR. madame Adélaïde, M. le duc et madame la duchesse d'Orléans, M. le prince de Wurtemberg, M. le ministre de l'intérieur, M. le préfet de la Seine et un grand nombre de personnes distinguées ont souscrit à cet ouvrage, dont le mérite et la réputation sont ainsi sanctionnés par d'unanimes suffrages.

*** On s'occupe partout dans ce moment des soirées somptueuses du Casino. Aujourd'hui jeudi, aura lieu la 3e fête, pour laquelle on déploiera un luxe plus grand encore qu'aux précédentes.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Lyon.* — On a applaudi, dans *la Pie voleuse*, une jeune débutante, mademoiselle Candell, qui joint à une voix pure et expressive une bonne méthode et beaucoup de goût. Le public lyonnais accorde souvent toute sa faveur aux artistes qui remplacent une méthode pure et expressive par des cris et de grands éclats de voix. Cette fois le succès était bien légitime et basé sur de réelles qualités.

*** *Bordeaux.* — La troupe italienne veut à toutes forces nous faire aimer les pâles compositions des maëstri italiens. On vient de donner *Gemma de Vergi* et *il Furioso*. Ces deux ouvrages, de M. Donizetti, sont bien les plus faibles qu'il ait jamais composés; espérons qu'il en prendra une brillante revanche dans le *Polyeucte* que l'on doit donner cet hiver l'Académie royale de musique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — Jamais depuis madame Malibran une cantatrice n'avait excité un enthousiasme pareil à celui qu'excite en ce moment ici madame Dorus-Gras; toutes les formules d'admiration ont été épuisées pour elle par tous les journaux anglais. Après avoir chanté deux fois de suite à la Société philharmonique avec un succès énorme, il lui restait à soutenir l'épreuve la plus dangereuse, le concert de Mori, où elle avait à lutter contre Grisi, Persiani, Pauline Garcia, et tous les Italiens réunis, et cette épreuve est devenue pour elle l'occasion du plus beau triomphe, car elle a eu les honneurs de ce éoncert monstre. Le lendemain, même victoire contre les mêmes antagonistes dans le concert d'Eliason. Le congé à l'Opéra étant bientôt expiré, madame Dorus-Gras doit être de retour à Paris vers la fin de juin.

*** *Milan.* — Un jeune compositeur italien encore inconnu, le maestro Peri, vient pour son début d'obtenir un des plus beaux succès qui aient été remportés depuis long-temps sur la scène italienne. Il a fait représenter, le 4 juin 1839 au théâtre d'Angennes, à Milan, un opéra bouffe en un acte, *Una Visita a Bedlam*, qui a été accueilli avec le plus vif enthousiasme. La prima donna Gabussi, le tenore Castellani, le bouffe-crescendo Galli, le baron Scalen, ont ont très bien secondé le compositeur, la Gabussi surtout, qui chante à ravir et joue avec une finesse charmante. L'orchestre, qui est excellent, et dirigé avec talent par un Allemand nommé Guebhart, s'est levé en masse et s'est joint au public qui a rappelé le compositeur jusqu'à trois fois.

Ce qu'il y a de plus satisfaisant dans ce succès, c'est que la musique du maestro Peri indique un progrès évident et même un commencement de réaction dans l'école italienne. Comme tous les compositeurs qui écrivent en ce moment pour l'Italie, le maestro Peri ne s'en est pas tenu seulement à l'imitation servile et mesquine de la manière de Rossini, il a senti que l'école italienne avait besoin pour se renouveler qu'on y introduisît un principe nouveau, et c'est à l'école allemande qu'il a eu recours pour cela en cherchant à lui prendre le secret de son harmonie si riche et si substantielle. Les mélodies du maestro Peri sont toujours italiennes; mais quoique suaves et faciles, elles ont de l'expression dramatique et ne sont que l'enveloppe élégante d'idées musicales sérieuses et profondes. L'instrumentation, tout-à-fait à la hauteur des progrès du jour, est très brillante, mais surtout habile et consciencieuse. Rien n'a manqué au succès du maestro Peri, pas même l'opposition de quelques Italiens fanatiques qui ont condamné l'heureuse tendance de sa musique, et dont par cette raison il doit être glorieux d'avoir encouru la critique. Cette vaine opposition n'a servi qu'à rendre encore plus brillant le triomphe du jeune maestro. Peut-être *Une Visita a Bedlam* manquera-t-elle le commencement d'une ère nouvelle pour la musique italienne; nous l'espérons et le désirons vivement.

*** *Rome.* — Giudetta Grisi, cette grande artiste lyrique, vient de chanter ici avec un succès d'enthousiasme au théâtre Argentin le *Romeo* de Bellini. Sa santé, plus que délicate, fait craindre que ce succès ne soit le dernier.

*** *Naples, 12 juin.* — M. Barbaja vient de réengager mademoiselle Francilla Pixis pour vingt-cinq représentations qu'elle donnera alternativement au théâtre Saint-Charles et au théâtre Sando. L'intéressante cantatrice a fait sa rentrée le 5 de ce mois par le rôle de Gabriella di Vergy dans lequel elle avait déjà obtenu un si brillant succès; une triple salve d'applaudissements l'a accueillie dès son apparition et lui a donné une preuve éclatante du plaisir que les Napolitains éprouvaient à la revoir. Mademoiselle Pixis a été rappelée quatre fois dans cette soirée. Demain, 13, elle chantera cet opéra pour la troisième fois et ensuite elle continuera ses représentations par les opéras *Otello*, *la Prigione di Edimburgo*, *Anna Bolena* et *la Gazza ladra*. M. Barbaja est sur le point d'engager pour plusieurs années cette jeune cantatrice, et on dit qu'on lui fait aussi de brillantes propositions de Palerme pour l'automne et l'hiver prochains.

*** *Vienne.* — Nous avons maintenant l'Opéra-Italien. *Torquato Tasso*, de Donizetti, a été l'ouvrage des débuts, et a fait un *fiasco* complet malgré madame Salvi et MM. Salvi et Badiali, qui ont chanté les principaux rôles de ce faible ouvrage avec talent. *Anna Bolena* a paru sous les trait de mademoiselle Ungher. Cet ouvrage et l'admirable cantatrice ont obtenu un plein succès. Le troisième opéra de Donizetti a été *Marino Faliero*; c'est un ouvrage connu à Paris comme une création très faible, le jugement des Viennois a été le même, aussi la salle était-elle complètement vide à la seconde représentation de cet opéra. On ne le redonnera probablement plus. *La Norma* a été représentée au bénéfice de mademoiselle Ungher, et le succès a été complet. On aime beaucoup la musique de Bellini à Vienne, et on l'entend toujours avec plaisir. Mademoiselle Ungher a été parfaite dans le rôle de *Norma* et a été rappelée six fois dans le courant de la soirée. Le ténor Paggi a eu beaucoup d'applaudissements vers la fin de la soirée. Le ci-devant célèbre ténor David a débuté par une scène de *Gli Arabi nelle Gallie*, et il a échoué complétement. En effet, il n'a plus de voix, aussi dit-on qu'il doit quitter le théâtre et se fixer à Vienne comme professeur de chant.

*** *Leipsik.* — Nous aussi nous avons eu les Bayadères, et nous avons trouvé leur musique et leur danse assez monotones pour les renvoyer après trois représentations qui avaient attiré peu de monde.

*** *Deux-Ponts.* — Une grande fête musicale aura lieu ici le 20 juin; on exécutera le premier jour *le Messie*, de Haendel; le second jour l'*Enfance de Mozart*, en *mi*; une cantate de Sébastien Bach, une Hymne de Neidhardt, et une symphonie de Beethoven.

*** *Heidelberg.* — L'*Oratorio*, de Lachner, *les Quatre âges* sera exécuté cette année à la fête musicale donnée sur les ruines du vieux château.

*** *Weimar.* — *La Double Echelle*, de M. Thomas, n'a point obtenu de succès ici. Le poème et la musique ont également déplu.

*** *Pesth.* — M. Ole Bull, le fameux violon suédois, a donné des concerts ici et a obtenu de brillants succès. Il vient de partir pour l'Italie.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

ARRANGEMENTS ET OUVRAGES SUR LES MOTIFS
DES HUGUENOTS,
DE GIACOMO MEYERBEER.

POUR LE PIANO.

A. ADAM. Mosaïque des Huguenots. 4 suites des morc. fav. de cet opéra, arrangée pour piano; ch. suite. 7 50
C. CZERNY. Op. 403. Rondo sur le duo du second acte des Huguenots. . . . . 5 »
— Op. 404. Var. brill. sur un thème des Huguenots. 7 50
— Op. 407. Scherzo brillant sur le Pif Paf des Huguenots. 7 50
— Op. 408. Andante sentimental sur un motif des Huguenots. 7 50
DUVERNOY. Op. 76. Deux divertissements sur des motifs des Huguenots. Nos 1 et 2; chaque. . . 6 »
J. HERZ. Op. 29. Quatre airs de Ballet des Huguenots : No 1. Les Baigneuses. — 2. Les Bohémiens. — 3. La Gondole. 4. — Le bal; chaque. . . . 6 »
HUNTEN (François). Op. 82 *bis*. Deux rondeaux : No 1. Cavatine du page. — 2. Ronde des Bohémiennes; chaque. . . . . 5 »
KALKBRENNER et LAFONT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violon. . . . . 9 »
LABADENS. Op. 8. Fantaisie pour piano et violon. . . 9 »
LEMOINE (H). Trentième bagatelle. . . . . 5 »
LECARPENTIER. Op. 25. 3 bagatelles à 4 mains, sur les motifs des Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. . . 5 »
LISZT. Grande fant. brill. sur plus. mot. des Huguenots. 9 »
LOUIS. Op. 44. Duo concertant pour piano et violon. . 9 »
MEYERBEER. Ouverture et Orgie. . . . . 5 »
OSBORNE. Op. 22, 23, 24. Les Huguenots, variat. brill.: No 1. Op. 22. Variations brillantes sur le quatuor des quatre femmes. 7 50
No 2. Op. 23. Caprice et variations sur l'Orgie et Rataplan. 7 50
No 3. Op. 24. Variations brillantes sur le bal. . 7 50
PANOFKA. Op. 10. Premier divertissement, pour piano et violon concertants. 7 50
ROSENHAIN. 2 Rondeaux brillants et non difficiles; chaq. 6 »
SCHUNKE. Op. 45. Grand caprice caractéristique, sur deux Chœurs des Huguenots. 7 50
— Op. 46. Trois divertissements : No 1. Cavatine et Bohémienne. — 2. Orgie. — 3. Rataplan; chaque. 7 50
— Trois rondos brillants à quatre mains : No 1. La Bohémienne. — 2. Orgie. — 3. Rataplan; chaque. 7 50
SCHUNKE. Op. 44. Première leçon, première suite, contient : l'Orgie des Huguenots, chœur de la Noce des Huguenots, de Meyerbeer; Marche de Sémiramis, de Rossini (très facile). 3 75
— Encore un petit rien, rondo très facile. . . . 5 »
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. . 6 »
— Les mêmes, pour piano et violoncelle; chaque. . 6 »
SOWINSKI. Op. 44. Fant. sur l'Orgie des Huguenots. . 7 50
THALBERG. Op. 20. Fantaisie sur le Choral Rataplan et le Chœur des Baigneuses. 7 50

VIOLON.

KALKBRENNER et LAFONT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violon. . . . . 9 »
LABADENS. Op. 8. Fantaisie pour piano et violon. . . 9 »
LOUIS. Op. 44. Duo concertant, piano et violon. . . 9 »
MEYERBEER. Les Huguenots arrangés en quatuor, pour deux violons, alto et basse, 4 suites; chaque. . 18 »
— Les mêmes, arrangés pour 2 violons, 4 suites; chaq. 9 »
PANOFKA. Op. 10. Divertissement, piano et violon. . 7 50
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour piano et violon, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. . 6 »

VIOLONCELLE.

KALKBRENNER et BAUDIOT. Grand pot-pourri dialogué pour piano et violoncelle. . . . . 9 »
SCHWENCKE. Op. 46. Trois duos, non difficiles, pour piano et violoncelle, sur des motifs de l'Eclair, Cosimo et les Huguenots. Nos 1, 2, 3; chaque. 6 »

FLUTE.

COTTIGNIES. Op. 46. Six fantaisies, pour flûte seule. Nos 1, 2, 3; chaque. . . . . 5 »
— Op. 47. Fantaisie sur le Chœur des Baigneuses, pour la flûte, avec accompagnement de piano. . . . 7 50
KALKBRENNER et WALCKIERS. Grand pot-pourri pour piano et flûte. . . . . 9 »
MEYERBEER. Les Huguenots, arrangés en quatuor, pour flûte, violon, alto et basses, quatre suites; chaq. 9 »
— Les mêmes, arrangés pour deux flûtes, par E. Walckiers, quatre suites; chaque. . . . . 9 »
WALCKIERS. Op. 64. Fantaisie pour la flûte, avec accompagnement de quatuor ou piano. . . . . 10 »
— La même pour Flûte et piano. 7 50

CORNET A PISTONS.

GALLAY. Op. 35. Trois nocturnes, pour cornet à pistons et piano. No 1. — Sur la Juive. — Sur l'Eclair. — 3. Sur les Huguenots; chaque. . . . . 6 »
SCHILTZ. Les Huguenots arrangés pour deux cornets à pistons. Deux suites; chaque. . . . 7 50

HARPE.

LABARRE. Quatre airs de Ballets arrangés en rondos pour la harpe. Nos 1, 2, 3 et 4; chaque. . . 6 »
PRUMIER. Op. 50. Fantaisies pour la harpe. . . . 6 »

MUSIQUE MILITAIRE.

BEER (F). Quatre pas redoublés. Nos 1 à 4; chaque. . 4 50
STRUNZ. Les Huguenots, en harmonie et divisés en trois suites; chaque. . . . . 18 »

GUITARE.

CARULLI. Mosaïque sur des motifs des Huguenots, pour guitare seule, deux suites; chaque. 4 50
— Trois divertissements pour guitare et flûte, ou violon, trois suites; chaque. 4 50
— Op. 366. Fantaisie pour la guitare, sur l'Allegro de l'air chanté par madame Dorus Gras. . . . 4 50
VIMEUX. Quadrille sur les Huguenots, pour guitare. . 5 »

QUADRILLES POUR DIVERS INSTRUMENTS.

TOLBECQUE. Trois quadrilles, suivis d'une valse et de deux galops à grand orchestre; chaque. . . 9 »
— Les mêmes en quatuor, avec flûte, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad lib*); chaque. . . . . 6 »
— Les mêmes, pour le piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad lib.*); chaque. 4 50
— Les mêmes arrangés à quatre mains, par Ch. de Bez; chaque. 4 50
— Les mêmes en duos, pour deux violons, deux flûtes, 2 flageolets, 2 clarinettes; chaque. 4 50
JULLIEN. Quatrième quadrille à grand orchestre. . . 9 »
— Le même, en quatuor, avec flûte, ou flageolet, ou cornet à pistons (*ab lib*). . . . . 6 »
— Le même, pour piano, avec accompagnement de flûte, ou violon, ou flageolet, ou cornet à piston (*ab lib.*) 4 50
— Le même, arrangé à quatre mains, par Ch. de Bez. 4 50
MUSARD. Cinquième quadrille pour orchestre, quatuor, piano à 2 et à 4 mains. 4 50

6e Année. — 1839. REVUE N° 27.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de com osition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA REVUE

et

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

POUR L'ALLEMAGNE, A LEIPZIG, CHEZ KISTNER.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Jeudi 4 juillet 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS

UNE LIVRAISON

des

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE,

et un *fac simile* de l'écriture de musiciens célèbres.

ANNONCES :

50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. *Littérature de la musique :* De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, par Fétis. (Deuxième article). — *Biographie :* Rameau, par Maurice Bourges. (Suite). — Le Jugement dernier de Gluck, par A. M. — Anecdote. — Nouvelles. — Annonces.

LE PAGANINI II.

On se souvient peut-être qu'en parlant des artistes qui ont été passer à Londres la belle saison, nous avons nommé *M. Haumann* avec éloge, seulement nous nous étonnions que, dans son enthousiasme irréfléchi, la presse anglaise eût comparé *M. Haumann* à *Paganini*, à qui l'on ne compare *personne*. Là dessus, en artiste bien élevé et modeste, *M. Haumann* se récrie que l'on lui fait injure, et qu'il ne trouve pas déjà la comparaison si mauvaise. Jamais, que nous sachions, la vanité d'un joueur de violon n'a été poussée plus loin; nous lui donnons des éloges, il nous répond par des injures. Donc, puisque *M. Haumann* y tient si fort, nous sommes tout disposés à le reconnaître pour *Paganini*, mais pour *Paganini II* tout au plus; et encore ne nous est-il pas démontré que, malgré cette concession dont *M. Haumann* seul sera dupe, nous ne soyons pas exposé de nouveau à la colère de *M. Haumann*, et aux injures de son journal officiel. Au reste, il paraît que cette lettre du célèbre *Paganini II* a profité au célèbre journal qui a été à l'instant même encombré par l'affluence des visiteurs et par le nombre toujours croissant des abonnés, à ce point que la susdite feuille annonce à l'univers entier qu'elle est obligée de déménager encore une fois. Tout bien compté, ce sera le quatrième domicile dont elle aura essuyé les plâtres en l'an de grâce et de désabonnement 1839.

M. S.

LITTÉRATURE DE LA MUSIQUE.

DE QUELQUES OUVRAGES PUBLIÉS RECEMMENT EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE, CONCERNANT LA MUSIQUE, L'HARMONIE ET LE CONTRE-POINT.

(Deuxième article.)

1° *Essai d'une théorie systématique de la composition* (de la musique), par M. Godefroi Weber.

2° *Traité de composition*, par M. A. André.

3° *Science générale de la musique*, par M. Ad.-B. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin.

4° *Science de la composition musicale, théorique et pratique*, par le même.

J'ai dit dans l'introduction de mon premier article (1) que les principaux traités généraux de musique publiés en Allemagne depuis 1810, sont ceux de MM. G. Weber, André et Marx; je me propose dans celui-ci d'en faire une analyse simultanée, parce que je crois que, de leur comparaison, pourra résulter un enseignement utile pour quiconque voudra connaître l'état actuel de la science de la musique dans un pays où sa culture pratique est plus généralement répandue qu'en aucune autre partie de l'Europe. Je commencerai toutefois mon examen par le livre de M. Weber, d'abord parce qu'il est le premier en date; en second lieu, parce que sa théorie, après avoir eu un succès d'éclat pendant quinze ans, semble être maintenant abandonnée pour des méthodes plus nouvelles. Je me propose de dire aussi quelques mots concernant les vicissitudes de la fortune de cet ouvrage.

Vers la fin du XVIIIe siècle, deux écoles de composition, basées sur des systèmes différents en plusieurs points essen-

(1) Voir le numéro de la *Revue musicale* du 16 mai 1839.

tiels, furent dominantes en Allemagne, et leurs théories partagèrent l'opinion des musiciens instruits de cette époque : ces écoles furent celles d'Albrechtsberger et de l'abbé Vogler. Albrechtsberger n'avait point une de ces imaginations hardies dont les études aboutissent au besoin de la reconstruction radicale d'un système de connaissances ; esprit sec et froid, il avait reçu dans sa jeunesse la tradition de l'ancienne doctrine de Fux, et le but de sa carrière de professeur avait été seulement d'en faire l'application à la tonalité moderne, en l'expliquant par des exemples analogues à cette tonalité. Ce but, il l'atteignit dans son livre intitulé *Gründliche Anweisung zur Composition* (1), ouvrage traduit en français par Choron sous le titre de *Méthode élémentaire de composition*. Ce livre et la Méthode pour apprendre la basse continue (*Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (2), renferment toute la théorie d'Albrechtsberger concernant l'harmonie et l'art d'écrire. Ce n'est point ici le lieu d'apprécier les qualités et les défauts des ouvrages où ce savant musicien l'a exposée ; je dirai seulement que les partisans de l'école de Vogler ont reproché à cette théorie d'être basée sur des principes trop peu rigoureux.

Je ne propose pas de faire ici l'analyse de la doctrine de Vogler, qui fut connue long-temps en Allemagne sous le nom d'*école de Mannheim*, parce que le musicien qui l'a fondée habita long-temps cette ville, et y ouvrit en effet une école où se sont formés beaucoup d'artistes devenus célèbres, en tête desquels il faut placer les compositeurs Ch.-M. de Weber et Meyerbeer. On trouvera dans la *Biographie universelle des musiciens*, à l'article *Vogler*, l'analyse de sa doctrine, qui, beaucoup moins pratique et plus théorique que celle d'Albrechtsberger, a été exposée par lui dans ses ouvrages intitulés : 1° *Science de la tonalité et composition* (Tonwissenschaft und Tonsetzkunst) (3) ; 2° *Ecole de musique de la cour palatine* (Kurpfælzische Tonschule) (4) ; 3° *Manuel de la science de l'harmonie et de la basse continue, d'après les principes de l'école de musique de Mannheim* (Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, nach den Grundsætzen der Mannheimer Tonschule) (5) ; et, d'une manière plus pratique, dans quelques écrits de Knecht (6) Vogler avait entrevu une vérité incontestable, savoir : que la tonalité est le fondement de toute mélodie et de toute harmonie ; mais partant d'un faux principe, ce fut dans la progression arithmétique qu'il chercha l'origine de cette tonalité, comme l'avaient fait avant lui Lévens (7), Ballière de Laissement (8) et Jamard (9) ; et ce guide trompeur l'égara, comme il avait égaré ses prédécesseurs. La théorie de Vogler n'existe plus aujourd'hui que comme un souvenir dans l'histoire de la science.

C'est au moment où cette doctrine commençait à tomber dans l'oubli que M. Weber fit paraître la première édition de son *Essai d'une théorie systématique de la composition* (1) ; elle fut publiée en 1817. Le cadre de M. Weber est plus développé que le titre ne semble l'indiquer, car l'auteur commence son ouvrage par les principes élémentaires de la musique. Même chose se remarque dans le livre de M. André, en sorte que ces deux ouvrages sont plutôt des traités généraux de musique que des méthodes de composition.

Mais une autre singularité bien plus remarquable du titre placé en tête du livre de M. Weber, c'est qu'il est en opposition directe avec le contenu de l'ouvrage, qui n'est pas une *théorie*, encore moins une théorie systématique. Écoutons M. Weber lui-même à ce sujet, et voyons comme il s'en est expliqué dans la préface de la première édition de son livre, reproduite ensuite dans les autres :

« Je dois cependant faire remarquer en particulier que » mon *Essai d'une théorie systématique* n'est nullement, » comme plusieurs l'ont pensé, un système dans le sens » scientifico-philosophique du mot ni un ensemble de vé- » rités déduites dans une succession logique d'un principe » suprême. J'ai au contraire établi, comme un trait carac- » téristique de ma manière de voir, que notre art ne s'ap- » proprie nullement, du moins jusqu'à ce moment (1817), » à une semblable base systématique. Le peu de vrai que » nous savons, en ce qui concerne la composition, consiste » encore à l'heure qu'il est en un certain nombre d'expé- » riences et d'observations sur ce qui sonne bien ou mal » dans tel ou tel assemblage de notes. Déduire ces expé- » riences logiquement d'un principe fondamental et les » transformer en science philosophique, en système, voilà » ce qu'on n'a pu faire jusqu'à présent, comme j'aurai sou- » vent occasion de le faire remarquer dans le cours de l'ou- » vrage. On voit partout avec évidence que les théoriciens, » jusqu'à ce jour, au lieu d'examiner dans tous leurs détails » les phénomènes de la consonnance et de la dissonance de » tel ou tel assemblage de sons, et de ne commencer la » construction d'un système qu'après cet examen, élèvent » précipitamment l'édifice et avant mûre réflexion, le fai- » sant se présenter sous la forme imposante d'une concep- » tion mathématique ; puis, lorsqu'ils rencontrent ce qui » est inévitable, une multitude de phénomènes qui ne s'ac- » cordent pas avec le système établi *à priori* ou même sont » en opposition directe avec lui, que font-ils ? ils préfèrent » ranger ces phénomènes dans des catégories d'exceptions, » licences, ellipses, etc., et s'en débarrasser ainsi, plutôt » que de renoncer à la douce illusion de leur système » d'harmonie.

» Mon ouvrage a pour toute prétention le mérite d'exa- » miner les principes d'expérience avec plus de précision, » d'y ajouter de nouvelles observations, de rapprocher » l'une de l'autre les choses du même ordre ou qui sem- » blent s'appartenir, de les lier et de coordonner les faits » suivant le plan le plus raisonnable, non comme des dé- » ductions d'une base sévèrement systématique, mais seu- » lement avec le plus d'ordre possible ; en un mot, comme » essai d'une *théorie ordonnée*, pour laquelle je ne voulais » pas conséquemment afficher le titre trompeur de *système* » qui me paraissait trop prétentieux. » (Page x-xii, troisième édition.)

Je reviendrai dans la suite de cet article sur les opinions

(1) Leipsick, 1790, in-4° ; et 1818, in-8°.

(2) Vienne, 1792.

(3) Mannheim, 1776, in-8° de 206 pages.

(4) *Ibid.*, 1778, in-8° de 96 pages.

(5) Prague, 1802, in 8° de XVVI et 142 pages.

(6) *Erklæring einiger von einem der Rechts-Gel. A. in Erlangen angetasteten aber missverstandenen Grundsætze aus der Voglerschen Theorie*, etc (Explications de quelques principes de la théorie de Vogler attaqués et méconnus par un jurisconsulte d'Erlang), Ulm, 1785, in-4°.

Gemeinnützliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses, etc. (Traité élémentaire de l'harmonie et de la basse-continue, etc., d'après les principes de Vogler). Augsbourg et Stuttgard, 1792 — 1798, 4 part. in-4°.

(7) *Abrégé des règles de l'harmonie pour apprendre à composition, avec un nouveau projet sur un système de musique sans tempérament ni cordes mobiles*. Bordeaux, 1743, in-4°.

(8) *Théorie de la musique*. Paris, 1764, in-4°.

(9) *Recherches sur la théorie de la musique*. Paris, 1769, 1 vol. in-8°.

(1) Je n'ai pas trouvé d'expression plus forte que *systématique* pour rendre le mot allemand *geordneten* (ordonné).

de M. Weber à l'égard de la possibilité d'une théorie générale et philosophique de la musique et de son application infaillible à tous les cas possibles de la pratique de l'art; ici je me bornerai à demander ce que peut être une théorie qui ne pose pas de principes, et comment l'auteur de l'ouvrage que j'examine a pu concevoir la possibilité d'existence d'une chose semblable? Et pourtant il est certain qu'il a donné pour titre à son livre: *Essai d'une théorie*, etc. Il n'a point, dit-il, voulu le présenter sous l'apparence ambitieuse d'un système; mais est-ce donc qu'il établit une distinction entre *théorie* et *système?* Ouvrons les dictionnaires, et nous y verrons qu'une théorie est l'arrangement *systématique* des faits d'une science. M. Weber, qui n'a point voulu poser de principes, qui rejette toute idée de système, qui ne veut qu'examiner des faits d'expérience et multiplier les analyses des cas particuliers, n'a donc point fait un *essai de théorie de la composition*, mais un *recueil d'observations analytiques sur divers parties de la musique;* distinction nécessaire pour nous placer au point de vue sous lequel son livre doit être considéré et qui ne préjuge rien contre le mérite de cet ouvrage.

Lorsque la première édition de cet ouvrage parut, le public l'accueillit avec applaudissement, et à peine trois années s'étaient écoulées depuis la publication du dernier volume, qu'une autre édition fut publiée avec de notables changements et des additions considérables. Le même succès fut bientôt acquis à celle-ci (en 1824), et dès ce moment le livre de M. Weber parut être devenu classique en Allemagne. Mais depuis la publication de la dernière édition (1830-1832) une sorte de réaction semble s'être opérée dans l'opinion publique, soit que les tendances assez générales de l'esprit allemand vers les méthodes philosophiques aient inspiré du dégoût pour un livre qui en est absolument dépourvu; soit que l'apparition des premiers volumes de l'ouvrage de M. André, plus didactique et beaucoup plus complet, ait trouvé parmi les musiciens allemands beaucoup de partisans. Peut-être aussi les préoccupations sérieuses où l'esprit de M. Weber a été jeté depuis quelques années par ses hautes fonctions dans la magistrature ne sont-elles pas étrangères à cette réaction. Le mouvement qu'il imprimait à la littérature de la musique par la rédaction de l'écrit périodique intitulé *Cæcilia*, s'est progressivement ralenti, et récemment il a retiré sa coopération à ce recueil dont la publication paraît avoir cessé définitivement. La confiance qu'il inspirait en sa doctrine par sa parole paraît s'être affaiblie dès qu'il s'est condamné au silence, et lorsque lui-même a paru indifférent à son succès. Au mois de septembre 1838 je n'ai point rencontré M. Weber à Darmstadt, il était alors dans une propriété qu'il possède à quelques lieues de Mayence; mais plusieurs artistes de la maison du grand-duc m'ont assuré que l'auteur de l'*Essai d'une théorie ordonnée de la composition* paraissait avoir pris la musique en dégoût. Je reviens à son ouvrage.

La dernière édition est divisée en quatre volumes. Le premier renferme deux divisions : l'une relative à la succession des sons dans les diverses formes; l'autre traitant de l'harmonie considérée dans les accords.

Suivant les idées de M. Weber, l'harmonie fondamentale se divise en accords de trois sons placés à la tierce l'un de l'autre, comme *sol, si, re; la, ut mi; si, re, fa*, etc.; et en accords de quatre sons produisant des accords de septièmes, tels que *sol, si, re, fa; la, ut, mi, sol; si, re, fa, la; ut, mi, sol, si*, etc.

Le premier des accords de trois sons est composé de tierce majeure et de quinte juste; le second, de tierce mineure et de quinte juste; le troisième, de tierce mineure et de quinte mineure. Là sont renfermées toutes les formes fondamentales des accords de trois sons. A l'égard de l'harmonie fondamentale des quatre sons, la première donne un accord composé de tierce majeure, quinte juste et septième mineure; la deuxième, un accord de tierce mineure, quinte juste et septième mineure; la troisième, un accord de tierce mineure, quinte mineure et septième mineure; la quatrième, un accord composé de tierce majeure, quinte juste et septième majeure. Dans ces quatre formes sont renfermées toutes les variétés fondamentales des accords de quatre sons.

Ne demandez pas à M. Weber l'origine de ces accords, leurs lois primitives à l'égard de la tonalité, ni aucune autre chose de cette espèce : conséquent avec lui-même, il vous répondra qu'il n'a point de système à cet égard et qu'il ne sait rien de tout cela; mais il vous montrera des exemples de l'emploi de ces accords, et il en analysera les diverses circonstances. Sa méthode est l'empirisme élevé à sa dernière puissance.

Ces deux divisions sont précédées de trois chapitres préliminaires; le premier contient un précis sur le *son*, sur la musique en général et sur l'objet de la composition; le deuxième traite de notre système musical dans la notation, l'ordonnance et la classification des sons, la nature et les rapports des intervalles; le troisième est relatif à la théorie du rhythme.

La méthode suivie par M. Weber dans l'exposition de ces objets est analytique. Si l'auteur de cette méthode n'avait prévenu les objections qu'on pouvait lui faire contre les inconvénients de cette méthode dans le passage de sa préface cité précédemment, je lui dirais que le désavantage de l'analyse trop minutieuse des cas particuliers est de fatiguer l'attention des lecteurs et de charger la mémoire d'une multitude de faits qui peuvent lui échapper à chaque instant, sans espoir qu'elle les retrouve, tandis que des formules générales s'appliquent à tout, et ne sont pas, comme il le pense, des sources d'exceptions et de contradictions. Au surplus, ce système d'analyse détaillée a été adopté par M. Weber pour toutes les parties de son ouvrage; il l'a surtout entraîné fort loin dans les troisième et quatrième volumes, ainsi que je le ferai remarquer plus loin.

Quatre divisions composent le deuxième volume; la première traite de la *tonalité*, dans l'acception du rapport des sons de la gamme (1), et de la gamme elle-même considérée dans ses qualités harmoniques et mélodiques. Cette partie, une des plus délicates, de l'art, est traitée par M. Weber avec beaucoup de sagacité. On trouve dans cette division des aperçus vrais et fins sur les propriétés de chaque note de gamme dans les deux modes; et le penchant de l'auteur à examiner les diverses circonstances qui s'y rapportent, dans les moindres détails, y trouve une heureuse application.

La modulation, suite nécessaire de la tonalité moderne, est l'objet de la deuxième division; elle fait beaucoup d'honneur à la sagacité de M. Weber, qui l'a analysée dans ses trois modes, c'est-à-dire dans ses successions diatoniques, chromatiques et enharmoniques. On trouve dans la même division des observations sur les modulations apparentes qui ne déterminent point de changement de ton, bien qu'elles semblent y conduire; c'est une partie neuve de la science qui n'avait point encore été traitée d'une manière satisfaisante.

La cinquième division, qui est la troisième du volume, est relative aux marches d'harmonie. Il me semble que M. Weber y a placé quelques traits qui devraient appartenir à la division de la modulation, et qui ne sont pas, à

(1) Le mot allemand *Tonart* exprime bien cet objet, mais il n'a pas d'équivalent dans la langue française, car celui de *tonalité* n'y répond pas exactement.

proprement parler, des *marches d'harmonie*, désignées, je crois, d'une manière plus précise dans ma *Méthode d'harmonie et d'accompagnement*, sous le titre de *Progressions harmoniques*. Je crois aussi que M. Weber aurait pu présenter une division plus nette et plus méthodique de cette matière en classant les progressions en *marches d'harmonie modulantes et non modulantes*.

La dernière livraison du volume a pour titre : *Modulatorische Gestaltung der Tonstücke im Ganzen* (conformation modulatoire des pièces de musique dans leur ensemble). Cette partie est peu étendue, mais elle est traitée aussi bien que peut l'être une chose qui de sa nature appartient plus à l'esthétique qu'à la didactique.

Au résumé, le deuxième volume de l'ouvrage de M. Weber est fort satisfaisant et contient beaucoup d'aperçus ingénieux dont la science peut faire son profit. Il me semble que c'est la partie du travail qui mérite le plus d'éloges.

Le troisième volume est composé de trois divisions : la première traite des cadences et des terminaisons incidentes ou finales. Ici se reproduit un défaut d'ordre que j'ai signalé en parlant de la cinquième division; car certaines progressions qui s'y trouvent devraient être placées parmi les marches d'harmonie. J'y retrouve aussi les défauts de cette analyse trop minutieuse de circonstances harmoniques peu importantes considérée par M. Weber comme la meilleure méthode d'enseignement, et qui me semble plus fatigante qu'instructive, parce qu'elle ne se résume point en un principe concis et fécond en résultats.

La huitième division, qui est la deuxième de ce volume, est relative aux *notes de passage* considérées dans l'harmonie et dans la mélodie. Beaucoup d'observations judicieuses s'y rencontrent; mais je ne puis m'empêcher de remarquer encore qu'on pourrait y retrancher un grand nombre d'observations peu utiles, et qui tendent à fatiguer l'attention des lecteurs sans bénéfice réel pour leur instruction. Qui croirait, par exemple, que pour dire ce qu'on doit savoir concernant les notes de passage, il a fallu employer *cent trente-sept pages* in-8° et plusieurs planches remplies d'exemples? Traité de cette manière, un livre qui renfermerait réellement tout ce qui est relatif à l'art d'écrire en musique se composerait de plus de vingt volumes; car il est facile de comprendre quelle serait la multitude de détails pour tous les genres de contre-points, d'imitations, de canons, de fugues, de styles, d'emplois et de classifications des voix, des instruments, etc.; ce serait à prendre la science en aversion, rien qu'à voir le livre qui la renfermerait.

Sous le titre de *Von einigen besonderen Arten harmoniefremder Tœne*, M. Weber a traité des notes étrangères à l'harmonie, telles que les anticipations, les apoggiatures, les notes portées, etc.

Le quatrième volume est divisé en trois parties principales, suivies d'un supplément sur la tonalité du chant choral. La première division du volume qui est la dixième de l'ouvrage, renferme des considérations sur les mouvements par sauts; on y trouve cet esprit de fine analyse qui brille dans les autres parties de l'ouvrage. La onzième division est destinée à l'examen des successions d'intervalles semblables, et surtout des quintes et des octaves parallèles. Ici encore, l'absence de théorie a jeté de la confusion dans le travail, car l'examen de ce sujet appartient à la doctrine de la tonalité; M. Weber a du reste longuement discuté la matière, car il y a employé soixante-dix-huit pages et plusieurs planches d'exemples.

Tel est l'ensemble de ce grand ouvrage où l'on ne trouve que des principes élémentaires de musique et des examens analytiques de simples questions d'harmonie que M. Weber appelle *l'art de la composition pure*. Il est facile de comprendre, d'après ce que j'en ai dit, que dans un livre où les cas particuliers sont si multipliés, en l'absence de toute base systématique, ces questions sont plutôt posées que résolues; car arriver à conclure des lois générales de ces analyses si laborieusement élaborées, serait aller directement contre l'objet même du livre. L'auteur ne cherche point à dissimuler ce défaut de conclusion, inévitable résultat de son travail; afin de ne laisser aucun doute à mes lecteurs, je vais le laisser parler lui même, dans un passage de son livre écrit à l'occasion d'une polémique soulevée il y a dix ans par un article de la *Revue musicale*. Mais avant de rapporter ce passage, il est nécessaire que je rappelle l'état de la question.

FÉTIS père.
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite au prochain numéro.*)

Biographie.

RAMEAU.

(Suite.)

En 1737, Rameau ouvrit une école de composition où se formèrent plusieurs musiciens distingués, entre autres de La Borde, premier valet de chambre du roi, qui travailla par la suite pour l'Opéra-Comique; madame de Saint-Maur, qui balança sur le clavier la brillante exécution de son maître, et publia une excellente analyse de son système musical dans le numéro 179 du *Pour et du contre* de l'abbé Prévost (année 1737).

« Le progrès des arts, dit Rameau dans la préface de son Code de musique, est lent et insensible comme l'aiguille du cadran. » Celui de sa réputation avait suivi la même marche; mais enfin l'heure du triomphe était arrivée pour lui. L'année 1737 vit éclore à la fois ses deux plus beaux titres de gloire, le *Traité de la génération harmonique*, sur lequel l'Académie prononça, onze ans après, un jugement si favorable (1), et la tragédie lyrique de *Castor et Pollux*, son chef-d'œuvre musical.

Le poëme était dû à la plume doucereuse de Bernard, surnommé le Gentil (ce qui n'empêchait pas qu'il ne fût, au dire de Marmontel, l'esprit le plus fade et le plus ennuyeux du monde). L'auteur de *l'Art d'aimer* avait répandu dans *Castor* la plus subtile quintessence de l'héroïsme. D'un bout à l'autre le drame s'enchaîne et se complique au moyen de dévouements et de sacrifices d'amour tout-à-fait surnaturels. Ce thème idéal était assez heureusement varié par de grands effets scéniques. On voyait successivement l'Olympe, l'Elysée, l'enfer; cet enfer mythologique sans lequel il n'y avait pas alors d'opéra possible. En un mot, tout devait contribuer au succès; et le succès fut immense. Cette musique, où Rameau donnait la mesure complète de son génie, fit une impression si profonde sur le cerveau déjà malade de Mouret, le *musicien des grâces* (c'était son surnom), qu'il en perdit la raison tout d'un coup. Après le chœur *Qu'au feu du tonnerre*... on fut obligé de l'emporter

(1) Le rapport, rédigé sur les conclusions de Nicole, de Mairan et d'Alembert, se terminait en ces termes : « Ainsi l'harmonie, assujettie communément à des lois assez arbitraires ou suggérées par une expérience aveugle, est devenue par le travail de M. Rameau une science géométrique, et à laquelle les principes mathématiques peuvent s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus sensible. »

hors de la salle. Renfermé à Charenton depuis ce moment jusqu'à sa mort, il ne cessait de chanter ce chœur dans ses accès de folie avec des contorsions de possédé. L'effet que produisit cet opéra sur Monteclair fut à coup sûr beaucoup moins terrible, mais peut-être plus extraordinaire. Comme rival, il haïssait Rameau, qui élevait une nouvelle école à côté de l'ancienne; plus d'une fois sa jalousie s'était montrée à découvert. Cependant, après la première de *Castor*, lorsque l'auteur, épouvanté de tout ce qui sentait l'éclat, cherchait à se soustraire par la fuite aux acclamations et aux regards du public qui l'avait aperçu au fond d'une loge, Monteclair l'arrête sur l'escalier et l'embrasse en s'écriant : « Ah! Rameau, quelle musique! » Certes, un triomphe d'un genre si nouveau va ait bien l'ovation flatteuse que la cour lui accorda plus tard à Fontainebleau pendant la représentation de *Dardanus* et à la reprise de *Castor*. C'est dans ce dernier opéra que la fameuse mademoiselle Arnould s'éleva au plus haut degré de talent. A propos de l'air de Télaïre, *Tristes apprêts*, Rameau disait : « Cette fille fait mieux que le chanter, elle le pleure. » Sur quoi l'abbé Desfontaines fit observer obligeamment que « puisque M. Rameau prenait des cris pour des pleurs, il fallait que l'âge lui eût terriblement endurci l'oreille. » Il avait alors cinquante-quatre ans, et n'avait commencé à travailler pour l'Opéra qu'à cinquante.

Son génie néanmoins ne perdit rien de sa vigueur et de sa fécondité, et jusqu'en 1761, c'est-à-dire jusqu'à soixante-dix-huit ans, il ne cessa de produire pour la scène, de continuer ses travaux scientifiques, et de soutenir avec une incroyable activité une polémique très vive qui renaissait incessamment sous de nouvelles formes.

En 1745, au mariage du Dauphin et de l'infante d'Espagne, il fut chargé de travailler avec Voltaire pour les fêtes de Versailles. Il eut à composer les intermèdes de *la Princesse de Navarre*, et la musique du *Temple de la gloire*, ballet en trois actes. Mais son talent ne put triompher des défauts réels des paroles, que l'on comptait alors pour quelque chose. Le *Temple de la gloire* est, en effet, tout ce qu'on peut imaginer de plus froid et de plus gauche du côté de l'invention et de la flatterie. Voltaire, qu'on a surnommé le familier des princes, ne doutait pas que le roi Louis XV n'eût l'extrême modestie de se reconnaître trait pour trait dans le personnage de Trajan dont il avait fait le plus bénin des héros. La Harpe rapporte à ce sujet une anecdote assez piquante. Voltaire vint après le spectacle à la loge du roi, qui était fort entourée, et se penchant jusqu'à l'oreille du maréchal de Richelieu qui se trouvait derrière Louis XV, il lui dit assez haut pour être entendu de tout le monde : « Trajan est-il content? » Le maréchal ne répondit rien, et Trajan montra par son silence son mécontentement de cette saillie poétique, dont chacun fut très surpris, et qui courut aussitôt par toute la salle, où l'on peut croire qu'elle fut plus excusée qu'approuvée.

Le roi cependant sut faire la part du musicien. Rameau reçut une gratification spéciale, et quelque temps après une pension de 2,000 livres. Plus tard on créa pour lui le titre de compositeur du cabinet du roi, lorsque pour alimenter le théâtre des petits appartements où jouaient les dames et les seigneurs de la cour, il fut chargé de composer de la musique, avec la liberté néanmoins d'en disposer ensuite à son gré pour l'Opéra; enfin Louis XV voulant lui conférer l'ordre de Saint-Michel, lui en facilita l'accès par la concession de lettres de noblesse qui ne furent enregistrées que bien peu de temps avant la mort de Rameau. Indépendamment de la fortune qu'il s'était faite par ses leçons, le produit de ses ouvrages et les rétributions légales qu'il touchait de l'Opéra pour chacune de ses pièces, Rameau avait reçu des directeurs un témoignage signalé de reconnaissance. Les magistrats de Dijon ayant voulu lui donner une preuve de considération, l'exemptèrent de la taille ainsi que sa famille à perpétuité. L'Académie royale ne resta pas en arrière : Rebel et Françœur, lorsqu'ils devinrent cessionnaires de la ville pour le privilége de l'Opéra, obtinrent du ministre l'autorisation d'assurer à l'auteur de *Castor* une pension de 1,500 livres dont les arrérages lui furent payés jusqu'à sa mort. Mais ce n'était là que justice. Il avait fait gagner à cette administration des sommes considérables. L'envie voulut lui contester ses succès, et altéra par une allégation mensongère le chiffre réel des produits; Rameau répondit dans *le Mercure* (juillet 1749) en publiant un bordereau de la recette de treize représentations de *Platée*, dont six seulement avaient donné 32,000 livres, bien que l'on fût en carême. Or, la vogue constante de tous ses autres ouvrages lyriques, à l'exception des trois derniers qui se ressentirent de ses préoccupations scientifiques, avait abouti à mettre l'Académie royale dans la plus brillante position que Voltaire avait sans doute en vue lorsqu'il écrivait ces vers :

> Damis se rend à ce palais magique,
> Où les beaux vers, la danse, la musique,
> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de séduire les cœurs,
> De cent plaisirs font un plaisir unique.
> Il va siffler quelque opéra nouveau,
> Ou, malgré lui, court admirer Rameau.

Ce grand homme cependant, au travers d'une vie si agitée, si pleine de travaux et de faits de tout genre, avait atteint une vieillesse très avancée. L'âge n'arrêtait en rien ses laborieuses méditations, et jouissant d'une santé parfaite qu'il prétendait devoir au baume de Lelièvre, mais qui résultait probablement d'un régime scrupuleux, Rameau préparait de nouveaux ouvrages dramatiques et tenait encore sur le métier deux à trois livres de théorie lorsqu'une fièvre violente l'enleva en très peu de jours, le 17 septembre 1764, à quatre-vingt-un ans passés, à l'amour de sa famille (1) et de la France. S'il faut en croire Grimm, qui l'a peint dans sa correspondance sous des couleurs odieuses et dont les récits sont souvent contredits par la majorité des contemporains, le curé de Saint-Eustache, sa paroisse, sachant que Rameau approchait de ses derniers moments, alla lui offrir les derniers secours de la religion. Le moribond interrompit tout d'un coup sa harangue : « Que venez-vous » me chanter là, monsieur le curé? vous avez la voix » fausse. »

Quoi qu'il en soit, on voit dans le *Mercure* que ses restes furent ensevelis à Saint-Eustache. Tous les artistes semblèrent se faire un point d'honneur de rendre hommage à sa mémoire par de nombreux services solennels. Le plus imposant fut célébré dans l'église de l'Oratoire aux frais de l'Académie royale de musique. Plusieurs morceaux de *Castor* et de *Dardanus*, adaptés aux prières et exécutés par cent quatre-vingts musiciens sous la direction de Rebel et de Le Breton, chef d'orchestre de l'Opéra, y produisirent le plus grand effet. On peut lire dans les journaux de 1764 et même de 1765 le détail des cérémonies qui suivirent. La

(1) Rameau avait eu trois enfants de son mariage avec Marie-Louise Mangot qu'il épousa en 1726. C'étaient : Claude-François Rameau, né en 1727, et à cette époque ecuyer valet de chambre du roi, qui lui voulait du bien; une fille religieuse née en 1732, et dont le nom est ignoré; et Marie-Alexandrine Rameau, née en 1744. Il avait aussi un neveu, le fils de son frère Claude, Jean-François Rameau, qui fit paraître en 1766 un poëme en cinq chants intitulé *la Ramêïde*. *La Nouvelle Ramêïde* publiée la même année n'est qu'une parodie de cet ouvrage, qui ne porte nulle part l'empreinte de l'inspiration.

France entière se montra sensible à cette perte, et les littérateurs se firent les interprètes de ses regrets en prose comme en vers.

Les éloges furent aussi abondants que les épitaphes; les principaux sont ceux de Chabanon (1764), de H. Maret (1765, de Dagotty (Galerie française, 1771), et ceux qui parurent dans *le Nécrologe*, dans *le Mercure* (1764) et dans *le Calendrier des deuils* de la cour, année 1765.

Maurice Bourges.

(*La fin au prochain numéro.*)

LE JUGEMENT DERNIER DE GLUCK.

Il n'est personne qui ne connaisse la fantastique histoire du *Requiem* de Mozart. Depuis qu'elle a été inventée, il ne s'est peut être pas passé une seule année sans qu'elle ait été reproduite à peu près dans les mêmes termes; il s'est toujours trouvé au moins un journal pour en faire sa pâture et la consigner dans se colonnes. Pour ma part, c'est une histoire que j'aime tant que j'ai toujours pris un plaisir extrême à la lire partout où je l'ai rencontrée. Il y a quelque chose d'intéressant au plus haut point à voir ce grand musicien, épuisé de travaux et de génie, et peut-être aussi usé par les passions, ces inséparables compagnes du génie; il y a, dis-je, quelque chose d'intéressant à le voir, au moment où la vie se retire de lui, recevoir d'un inconnu la mission d'écrire un *Requiem*, et pressentir, avec ce don de seconde vue que possèdent presque toujours les gens dont la fin est prochaine, que c'est pour lui-même qu'il travaille, que c'est son testament musical qu'il écrit. Aussi cette tâche qu'on lui impose, avec quelle douloureuse résignation il la subit! Mozart souffre en travaillant, mais néanmoins il s'attache à ce travail, il y met ses dernières forces, le peu qui lui reste de vie; et quand l'amour d'une femme cherche à l'en distraire et lui enlève son manuscrit, la tristesse de Mozart redouble, et il n'a pas de repos jusqu'à ce qu'on le lui ait rendu. Et puis au moment où il expire, sans avoir eu le temps de terminer son chef-d'œuvre, on voit reparaître la sombre figure du personnage inconnu pour lequel Mozart a travaillé, qui dépose le prix convenu sur son cercueil et emporte la partition.

Quelque peu de place que les progrès de la civilisation aient laissé dans notre esprit aux idées superstitieuses, on ne peut s'empêcher de se laisser aller à ce sujet aux plus étranges conjectures, et ce n'est même pas sans quelque charme qu'on s'abandonne aux rêves de son imagination. Aussi j'avoue que j'en ai voulu beaucoup, il y a quelque temps, au journaliste qui, reproduisant pour la mille et unième fois l'histoire du *Requiem* de Mozart, dans le but sans doute de la rajeunir, a essayé d'en ramener tous les incidents à l'ordre de choses naturel, en faisant du mystérieux inconnu un simple mortel, un conseiller aulique, c'est-à-dire tout ce que qu'il y a de moins fantastique au monde, malgré Hoffmann; c'est pourquoi je tiens pour parfaitement apocryphe la prétendue découverte qu'on aurait faite du manuscrit de Mozart dans l'inventaire de la succession d'un conseiller mort, il y a quelques années, presque aussi vieux que Mathusalem, et je ne veux rien de plus que la version usitée jusque-là, qui me permet de rester dans le vague et de laisser flotter mon esprit à son gré dans le monde fantastique.

Je ne sais si les *Requiem* composés depuis donneront lieu plus tard à des anecdotes pareilles à celle sur Mozart. Il n'y a guère apparence qu'il en puisse être ainsi; nous sommes dans une époque si positive et nous avons si bien secoué le joug de la crédulité si puissante sur l'esprit de nos pères, que nous faisons maintenant presque en nous jouant des actes que les esprits forts des siècles précédents ne se seraient permis qu'en tremblant. Auparavant on ne faisait son testament qu'à l'article de la mort, maintenant on le fait à tout âge, dans quelque état de santé que l'on se trouve, et sans que l'on se croie pour cela tenu de passer moins gaiement le reste d'une vie dont on a ainsi prévu la fin probable. Les musiciens font des *Requiem* au début de leur carrière. Berlioz a composé le sien à peine âgé de trente ans. Non content d'en avoir écrit un il y a quelques vingt ans, Cherubini a dernièrement tenté le sort une seconde fois en en écrivant un nouveau qui, disait-il, devait être pour lui; et l'illustre vieillard ce dont le monde musical doit se féliciter, n'en continue pas moins à jouir d'une santé qui semble défier le pouvoir des années.

Dans une époque où tous les événements ont leur explication simple et logique, où la poésie est mise en fuite par la réalité prosaïque, c'est donc encore une bonne fortune d'avoir découvert une anecdote quasi-fantastique sur un musicien non moins justement célèbre, non moins haut placé dans l'histoire de l'art que Mozart: sur Gluck. Il ne s'agit pas ici d'une aventure dans le genre de celle dont Hoffmann l'a rendu le héros; le conte du romancier allemand malgré son titre a fait du chevalier Gluck un personnage plutôt fantasque que fantastique, tel qu'il était réellement; tel que nous le représentent d'autres traits de sa vie, par exemple la manière si cavalière dont il s'y prit pour faire danser le *dieu* Vestris sur la musique qu'il avait composée pour lui et que le roi de la danse trouvait trop barbare. Dans le trait que je vais citer on retrouve encore le caractère hardi et décidé de Gluck, mais il offre quelques particularités qui lui donnent quelque ressemblance avec le dernier trait de la vie de Mozart. Je le reproduis textuellement, tel que je l'ai trouvé dans un vieux numéro d'un journal qui s'imprimait sur la fin du siècle dernier. On ne sera sans doute pas fâché d'avoir un petit échantillon du journalisme de l'époque.

« Peu de personnes connaissent le dernier ouvrage qu'a fait l'immortel Gluck avant sa mort: c'est un mélodrame intitulé le *Jugement dernier*, qui fut exécuté au concert spirituel le 30 mars 1788. Voici la manière dont ce chef-d'œuvre est coupé.

» Des effets de timbales et de trompettes annoncent d'abord le bouleversement de l'univers; les peuples peignent alors en chœur et leur effroi et les remords que leur inspirent leurs crimes. Dans un moment où ils s'écrient: *Où fuir? où nous cacher?* le fracas redouble, des roulements de caisse et de timbales joints au bruit de la symphonie figurent la fin du monde et le chaos; soudain une mélodie douce annonce la venue du Sauveur; il paraît et chante aux élus avec un récitatif lent accompagné seulement de l'harmonie:

Vous, les bien-aimés de mon père,
Autour de moi venez vous rassembler.

Puis il s'adresse aux réprouvés: *Allez, enfants ingrats.* Quand il a prononcé leur arrêt, ceux-ci exhalent leur rage dans le même moment où les élus chantent leur félicité, ce qui forme un chœur d'un effet pittoresque où les contrastes sont ménagés avec le plus grand art.

» En général dans ce beau mélodrame on reconnaît le cachet de Gluck. L'auteur de *Tarare*, Salieri, y a fait aussi quelques morceaux, et c'est à cette occasion qu'on raconte un fait assez singulier. Gluck, après avoir réfléchi quelque temps en vain sur la manière dont il ferait chanter le Messie, consulta Salieri, qui lui témoigna de son côté le même embarras. *Eh bien!* repartit l'auteur d'*Iphigénie*, *puisque*

nous ignorons le ton qu'il faudrait donner au sauveur du monde, je prendrai le parti de l'aller voir dans quelques jours. Il mourut en effet huit jours après. »

A. M.

ANECDOTE.

Voici encore un trait de Choron. On ne nous saura pas mauvais gré de puiser souvent à cette mine inépuisable de reparties, de saillies remarquables du célèbre maître de Duprez. Un jour, sur le Pont-Neuf, un orgue de Barbarie, autour duquel étaient rassemblés quelques badauds, jouait l'air de *la Sentinelle*, qui est, comme on sait, une des heureuses inspirations mélodiques de Choron. Soudain, un homme se précipite sur le joueur d'orgue, le rudoye vivement, puis saisissant son instrument, joue lui même l'air en lui disant : *Malheureux, tu dénatures cette mélodie ! voici le mouvement qu'il faut lui donner.* Après avoir tourné la manivelle de l'orgue et joué son air dans le mouvement convenable, Choron disparut, laissant la foule toute ébahie de cet acte d'originalité, et le joueur d'orgue très content de la leçon pendant laquelle Choron lui avait glissé cinq francs dans la main.

MM. les abonnés reçoivent avec le présent numéro *l'Espérance*, étude expressive pour le piano, par Reissiger.

Incessamment ils recevront deux recueils des *Archives curieuses de la musique*, et un *fac simile* de l'écriture musicale de MM. Meyerbeer, Halevy et Mendelsohn.

A la demande d'un grand nombre de nos abonnés, les deux numéros du jeudi et du dimanche seront maintenant donnés sous le même titre. Deux tables et titres du premier semestre seront adressés incessamment à nos abonnés, pour pouvoir le faire relier en un ou deux volumes.

Nouvelles.

*** Dimanche dernier l'Opéra avait attiré une affluence prodigieuse; on y jouait *les Huguenots* pour la continuation des débuts de mademoiselle Nathan. Cette jeune artiste fait des progrès très sensibles et que le public apprécie de plus en plus à chaque représentation. Déjà elle est un bel ornement pour l'Opéra; quand elle aura créé quelques rôles nouveaux écrits pour faire ressortir les belles cordes de sa voix, elle sera, avec Duprez et madame Dorus-Gras, un des soutiens de cette belle institution nationale.

*** Mademoiselle Fanny Elsler a fait, lundi, ses adieux au public parisien dans le ballet *la Tarentule*. La belle sylphide est partie pour Londres.

*** On répète toujours à l'Opéra *la Vendetta*, que l'on espère représenter au commencement de septembre. Disons que ce fait s'accomplira à la fin d'octobre, et nous croyons ne pas nous tromper de beaucoup, car à l'Opéra le proverbe qui *va piano va sano* a toujours existé.

*** Madame Dorus-Gras est arrivée de Londres, et reparaîtra incessamment à l'Opéra. M. Mario est attendu, et avec lui nous reverrons *Robert-le-Diable* et *le Comte Ory*, seuls rôles dont se compose son répertoire.

*** Quatre articles seulement composent le *Projet de loi* relatif à la reconstruction de la salle Favart. Les voici :

Art 1er. Le Ministre de l'intérieur est autorisé à mettre en adjudication, avec publicité et concurrence, la reconstruction de la salle Favart, pour y établir l'Opéra-Comique, sous les conditions et les clauses du cahier des charges annexé à la présente loi. Le rabais portera sur la durée de la jouissance à concéder à l'adjudicataire.

Art. 2. A l'expiration du terme fixé par l'adjudication, la salle reconstruite et ses dépendances feront retour à l'État.

Art. 3. L'adjudicataire pourra employer les matériaux provenant de l'ancienne salle. Il recevra en outre une somme de 300,000 fr., égale à l'indemnité versée au Trésor par la compagnie d'assurance du Phénix, pour le sinistre de l'ancienne salle, et qui demeure définitivement acquise à l'Etat. Cette somme sera payée à l'adjudicataire après la réception des travaux.

Art. 4. Pour subvenir à la dépense énoncée en l'article précédent, il est ouvert au ministre de l'Intérieur, sur l'exercice 1840, un crédit extraordinaire de 300,000 fr.

Toute personne qui voudra soumissionner doit donc auparavant consulter le cahier des charges où elle trouvera les détails que la publicité n'a pas fait connaître.

*** La commission chargée de l'examen du projet de loi relatif à la reconstruction de la salle Favart a repoussé l'amendement qui demandait que la façade et la principale entrée du monument fussent établies sur le boulevart. Le chiffre élevé de la dépense qu'eût exigé cette construction monumentale, pour laquelle il eût fallu acheter la maison du Grand-Balcon, qui a un grand nombre de bout ques sur le boulevard, a déterminé cette décision. La concession à l'adjudicataire du magasin de l'ancienne salle Louvois, située encore rue Louvois, avait éprouvé quelques difficultés. Après avoir entendu les représentations de plusieurs entreprises théâtrales qui ont des intérêts engagés dans la question de la reconstruction de la salle Favart, la commission s'est prononcée pour l'adoption pure et simple du projet de loi présenté par le gouvernement.

*** *Le Naufrage de la Méduse* continue à attirer la foule au théâtre de la Renaissance. La recette de la dernière représentation a, dit-on, dépassé 4,000 francs. La musique de cet ouvrage vient d'être publiée par MM. Meissonnier.

*** M. Lemoine, éditeur de musique, a acheté *la Tarentule* et publiera incessamment des contredanses sur plusieurs motifs de ce ballet.

*** Il y a actuellement dans un village de la Silésie, auprès de Breslau, une famille nombreuse dans laquelle la musique a été cultivée d'une manière toute spéciale et de façon à obtenir des résultats extraordinaires. Cette famille depuis le bisaïeul jusqu'au plus jeune des arrière-petits-enfants se compose de cinquante-quatre membres, tous sont musiciens et ont étudié des instruments différents, au point de former un orchestre complet sans le secours d'aucune personne étrangère à la famille. Les symphonies de Mozart, d'Haydn, les chœurs de Fasch, Homilius, Bach, sont exécutés à certaines réunions avec un ensemble remarquable. En Allemagne un semblable fait n'est pas très rare, et nous ne le signalons que pour en proposer l'imitation aux habitants de nos villages et de nos villes.

*** Lors de la dernière visite que madame la duchesse d'Orléans a faite à l'exposition, S. A. R. s'est arrêtée long-temps devant les pianos de MM. Pleyel et a fait l'acquisition d'un piano vertical en palissandre. Ce piano avait été touché par M. Kalkbrenner. Le duc d'Orléans a aussi examiné avec attention le nouveau mécanisme de MM. Lepère et Roller et Blanchet à l'aide duquel l'on peut accorder le piano sans le secours de l'oreille, et que M. Pleyel vient d'adapter à un de ses instruments.

*** La vente de la bibliothèque de Paër aura lieu le 5 juillet et les jours suivants. Quelques belles partitions, des morceaux inédits de l'auteur du *Maître de Chapelle*, et plusieurs instruments, tels sont les objets principaux qui pourront fixer sur cette vente l'attention des amateurs.

*** Le Casino a déjà donné quatre fêtes splendides. Chaque fois une réunion des plus élégantes et des plus nombreuses vient venu admirer ce nouvel Eldorado, qui deviendra le rendez-vous de l'aristocratie. L'ensemble du salon et du jardin, qui présente l'aspect le plus original et le plus féerie, est d'une richesse, d'un goût et d'une élégance exquises. Dimanche dernier, dans les sentiers bordés de mousse, sous le feuillage des orangers, au milieu des fleurs,

dans les salons, tout autour de l'orchestre que dirige Jullien, la foule était compacte et choisie. Aujourd'hui jeudi, grande fête qui surpassera par son éclat toutes les précédentes, et dans laquelle les quarante jolies sylphides de l'Opéra exécuteront le gracieux quadrille des fleurs.

CHRONIQUE DÉPARTEMENTALE.

*** *Niort.* — *Grande association musicale de l'Ouest.* La seconde période des fêtes musicales de la grande association de l'Ouest a eu lieu à Niort de la manière la plus brillante. Un orchestre de quatre-vingts musiciens et des chœurs à peu près de même force ont exécuté, à la satisfaction générale, plusieurs chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, sous la direction de M. Baulieu, fondateur de l'association, et sous celle de M. Norès, premier violon et chef d'orchestre de la Société philharmonique de Niort.

Nous reviendrons, dans un prochain article, sur l'ensemble et les détails de ces fêtes qui, l'année prochaine, auront lieu à Poitiers, en 1841 à La Rochelle, en 1842 à Angoulême, pour recommencer en 1843 à Niort, première ville de l'association.

*** *Beauvais.* — La fête patronale de Saint-Pierre a été célébrée à la cathédrale de Beauvais par une messe *in canone perpetuo* de Palestrina, à voix seules sans accompagnement, exécutée par les élèves de M. Boulanger. Parmi plus de cent enfants et adultes qui concouraient à l'exécution de cette musique difficile, il n'y a pas eu un seul instant de confusion ni d'hésitation. Toutes les rentrées se sont faites avec une sûreté d'intonation très remarquable; on suivait parfaitement le dessin de chaque partie sans que l'une couvrît l'autre, et pourtant dans le nombre de ces musiciens improvisés il y en avait qui ne comptaient pas plus de trois mois de leçons.

*** *Château-Gouthier.* — Nous aimons à citer le collége de cette ville comme un de ceux où la musique prend un développement bien entendu et bien dirigé. Grâce aux soins de M. Poussard, professeur, les élèves chantent maintenant en chœur à la chapelle d'une manière satisfaisante. Il y a plus d'un collége de grande ville où l'on est beaucoup moins avancé; c'est pour cela que nous offrons nos éloges au digne proviseur, M. d'Escars.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Londres.* — La plus belle représentation à l'Opéra a cette année a été celle du 15 juin. La reine, le duc et la duchesse de Combridge y assistaient. Pauline Garcia était ravissante dans *la Cenerentola*; on la comparait généralement à la Malbran. Lablache et Tamburini ont été aussi beaucoup applaudis. Le ballet *la Gitana* a été dansé par mademoiselle Taglioni, elle y avait intercalé *la Mazurka* et *la Cachucha*. Les quatre grands artistes ont été rappelés après la représentation; mais mademoiselle Taglioni seule a paru; les autres avaient déjà quitté le théâtre.

Mario, par sa belle voix, est une admirable acquisition pour le théâtre de S. M. Il ne faut pas s'étonner si, n'ayant encore paru que dans trois opéras, il a semblé manquer parfois de mouvement et d'action dramatique. C'est encore à ce défaut d'habitude qu'il faut attribuer l'imperfection des notes moyennes de sa voix, qu'il ne sait pas toujours lier assez à ses cordes basses, si pleines et si puissantes, et aux notes mélodieuses de sa voix de tête. Le débutant a reçu du public l'accueil le plus flatteur. Non seulement on lui a redemandé l'air *di Pescator ignobile* et le *Raggio d'amor*, qu'il avait, je crois, emprunté au *Furioso*, mais après chaque acte il a été rappelé avec Tamburini et mademoiselle Grisi par les applaudissements de la salle entière.

*** *Berlin.* — *L'Iphigénie* de Gluck, qui n'est pas plus oublié ici que tous les autres ouvrages de l'immortel maître, a été représenté le 13 juin au retour de notre jeune cantatrice mademoiselle Fassmann, et comme toujours le public avait envahi de bonne heure la vaste salle de l'Opéra. L'exécution n'a rien laissé à désirer quant à l'orchestre et les chœurs; mais M. Barder est un Oreste bien vieux, et M. Zbhiche (Thoas) ne chante pas toujours juste. M. Mantius et mademoiselle Fassmann n'ont mérité que des éloges.

*** *Perth.* — *Don Juan*, de Mozart, a été représenté ici pour la première fois en hongrois. L'exécution était, en général, assez mauvaise; mais l'orchestre a mérité des éloges.

*** *Triest.* — Madame Schoberlechner est engagée pour le carnaval prochain aux appointements de 30,000 fr.

*** *Rome.* — Madame Giuletta Grisi a chanté cinq fois avec un succès d'enthousiasme au théâtre d'Argentina. Le directeur vient de faire avec elle un engagement nouveau pour dix soirées à mille francs par représentation.

*** *Palerme.* — Une délicieuse compagnie de dilettanti appartenant aux premières familles de Palerme vient de représenter ici *l'Elisir d'amore* avec un succès d'enthousiasme difficile à décrire. C'est le prince de Furnari Campo-Franco qui s'est mis à la tête de cette réunion charmante, et qui, avec un bon goût particulier, a conçu et mis à exécution l'idée de cette fête vraiment artistique. MM. Crurso, Bonisо et madame Bonara se sont dignement associés au projet, et d'une partie de plaisir ont fait une véritable solennité.

C'est avec grand plaisir que nous parlons de cette aristocratique représentation, car c'est une preuve que la noblesse sicilienne ne tient plus aux préjugés d'autrefois, et en même temps il serait injuste de ne point signaler le succès extraordinaire du prince de Furnari qui, sans jamais avoir paru sur la scène, a chanté admirablement, avec une tenue parfaite et une aisance pleine de grâce, le rôle de Dulcamara, basso comico, et si adroitement, avec une égalité telle et un talent d'artiste si éminent, que tous ceux qui l'ont entendu lui donnent le surnom de second Crizzolini; les autres personnages qui le secondaient ont d'ailleurs paru s'inspirer de lui, mais il faut le dire, le prince de Furnari et madame Bonara (Adina) ont été les héros de la soirée.

MUSIQUE NOUVELLE.

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

97, RUE RICHELIEU.

24 ETUDES

EN FORME DE PRÉLUDES,

DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET MINEURS,

COMPOSÉES POUR LE PIANO,

par

ÉDOUARD WOLFF.

Divisées en 2 livres. Chaque : 12 fr.

Grande ouverture

DE

BENVENUTO CELLINI,

par

HECTOR BERLIOZ.

Prix en Partition : 36 fr.

Parties séparées : 30

DERNIER SOUPIR

DE

ADOLPHE NOURRIT,

Musique de

DAVID KONING.

3 fr.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

6e Année. — 1839. REVUE N° 28.

ET

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

JOURNAL DES ARTISTES, DES AMATEURS ET DES THÉATRES;

REDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, DE BALZAC, F. BENOIST (professeur de composition au Conservatoire), BERTON (de l'Institut), BERLIOZ, HENRI BLANCHARD, MAURICE BOURGES, CASTIL-BLAZE, PHILARETE CHASLES, F. DANJOU, EDME SAINT-HUGUE, ALEX. DUMAS, ELWART, FETIS père (maître de chapelle du roi des Belges), AD. GUÉROULT, F. HALÉVY (de l'Institut), JULES JANIN, KASTNER, DE LAFAGE, G. LEPIC, LISTZ, MARX, EDOUARD MONNAIS, D'ORTIGUE, PANOFKA, L. RELLSTAB (rédacteur de la GAZETTE DE BERLIN), GEORGES SAND, J.-G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), etc.

PRIX DE L'ABONNEMENT

A LA REVUE

et

GAZETTE MUSICALE.

Paris.	Départ.	Étrang.
3 m. 8	9 »	10 »
6 m. 15	17 »	19 »
1 an. 30	34 »	38 »

La Revue et Gazette Musicale paraît le dimanche et le jeudi de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries; et chez tous les marchands de musique de France.

Prix d'abonnement à la *Revue et Gazette Musicale*, 30 fr. par année.

Paris, Dimanche 7 juillet 1839.

IL SERA DONNÉ CHAQUE MOIS

UNE LIVRAISON

des

ARCHIVES CURIEUSES DE LA MUSIQUE,

et un *fac simile* de l'écriture de musiciens celèbres.

ANNONCES:

50 c. la ligne de 28 lettres.

SOMMAIRE. Exposition de l'industrie (huitième article), par Anders. — *Littérature de la musique :* De quelques ouvrages publiés récemment en Allemagne et en France, par Fétis père (Troisième article, suite). — *Variétés :* Les musiciens modestes, par H. Blanchard. — Correspondance. — Association musicale de l'Ouest. — Nouvelles.

EXPOSITION

DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

(*Huitième article.*)

PIANOS. (Suite.) — M. PAPE.

M. Pape jouit d'une célébrité justement acquise par les travaux d'une vie entière consacrée au progrès de son art. Infatigable dans ses recherches, inébranlable dans sa conviction, il s'est dirigé constamment vers le but qu'il s'était proposé, celui de faire prévaloir un système contraire au système généralement adopté.

On sait que le système ordinaire des pianos consiste à placer le mécanisme des marteaux au-dessous des cordes; dans les instruments de M. Pape, au contraire, les marteaux se trouvent placés en dessus et frappent les cordes de haut en bas.

Ce fut vers 1826 que M. Pape conçut l'idée de ce changement, tenté, il est vrai, par d'autres facteurs, mais abandonné ensuite (1). Il exposa en 1827 un instrument construit sur ce principe, mais des critiques s'élevèrent contre cette innovation; on objectait que le marteau, ne pouvant se relever que par un contre-poids ou par un ressort, devait alourdir le clavier; on ajoutait que les ressorts s'affaiblissant par l'usage, le toucher deviendrait inégal, et qu'en général le mécanisme serait sujet à se déranger souvent.

M. Pape, loin de se décourager et de se rendre à ces observations, redoubla d'efforts pour faire triompher son système; il en avait reconnu les avantages, c'était chez lui une œuvre de conviction. Des essais sans nombre se suivirent dans l'espace de plusieurs années et, grâce à une persévérance peu commune, M. Pape finit par vaincre toutes les difficultés et par obtenir les résultats les plus satisfaisants. A l'exposition de 1834 il présenta des pianos de nouvelle construction dont le mécanisme perfectionné était de nature à désarmer la critique et qui lui valurent la récompense de la première médaille d'or. Depuis ce temps M. Pape n'a cessé de se livrer à de nouvelles recherches, et il n'y a pas une partie de ses instruments qui n'ait reçu quelque amélioration. Ceux qu'il expose cette année sont une preuve éclatante de son zèle et de son talent.

Nous avons dit que c'étaient les avantages du nouveau système qui décidèrent M. Pape à l'adopter et à le soutenir. Ces avantages ont été développés par un écrivain distingué dans plusieurs articles insérés dans la *Revue musicale*, et nous ne pourrions que répéter ce que M. Fétis a dit à ce sujet. Nous nous bornons ici à résumer les points principaux, qui sont :

1° De pouvoir rapprocher la table d'harmonie du fond du piano, afin de diminuer l'action du tirage des cordes sur la caisse, disposition qui permet de supprimer les barrages en fer et d'alléger ainsi l'instrument d'un poids considérable, sans nuire à sa solidité;

2° De donner plus de surface à cette table, dans laquelle on n'est plus obligé de pratiquer une ouverture pour laisser

(1) Il est à remarquer que déjà, en 1717, Schrœter, inventeur du piano en Allemagne, et rival de l'inventeur italien Cristofali, avait présenté deux modèles dont l'un était construit avec les *marteaux en-dessus*. Voyez pour plus de détails la *Gazette musicale* de 1834, n° 28.

passer les marteaux, d'augmenter ainsi la vibration de la table et par conséquent la force du son;

5° De faire frapper les cordes dans le sens de la table, de manière à les pousser sur le sillet au lieu de les en soulever comme dans le système ordinaire; de les attaquer au point de leur longueur le plus favorable à la bonne qualité et à l'intensité de son, tandis que la disposition ordinaire des pianos oblige de les faire frapper près du point d'attache et dans l'endroit où elles ont le plus de roideur et le moins de sonorité.

Après avoir bien établi et consolidé son système dans les pianos à queue et carrés, M. Pape s'est occupé à en multiplier les applications. Diminuer autant que possible le volume extérieur de ses instruments, tout en augmentant leurs qualités sonores, tel a été l'objet continuel de ses recherches. C'est ainsi qu'il a varié la forme de ses pianos, en construisant des *pianos-tables*, ronds, ovales ou hexagones; ces derniers, qui n'excèdent pas la dimension d'un guéridon, rivalisent pour le son avec les pianos carrés ordinaires. M. Pape est parvenu à porter cette réduction de volume au dernier degré, en construisant un petit piano en forme de console qui est un chef-d'œuvre sous tous les rapports.

On voit avec plaisir l'infatigable activité d'un homme, dont tous les efforts sont constamment dirigés vers le perfectionnement de son art. Mais nous ne pouvons entrer ici dans des détails sur tout ce que M. Pape a fait pour le piano dans le cours de vingt années; rendre compte des instruments qu'il expose, signaler les améliorations qui y ont été apportées récemment, analyser ses nouvelles découvertes, voilà la tâche que nous avons à remplir aujourd'hui.

L'exposition de M. Pape se compose des instruments que voici :

Un piano à queue de petit format, un piano carré plaqué en ivoire, un en forme de guéridon (*piano hexagone*), un autre en forme de console, un piano vertical organisé, un harmonica à clavier, et enfin un piano sans cordes.

Le piano à queue, remarquable pour la qualité du son et la précision du clavier, se distingue par un nouveau système pour la disposition de la table d'harmonie, inventé dans le but de rendre cette table plus solide et moins sujette aux dégâts occasionnés par le tirage des cordes. On sait que dans la disposition ordinaire le tirage des cordes pèse sur la table d'harmonie et la force à se voiler, ou même à se briser, inconvénient grave qui nuit à la sonorité de l'instrument. Or M. Pape a imaginé de faire servir le tirage des cordes mêmes à tendre la table au lieu de la resserrer. A cet effet, il a disposé entre le plan des cordes et celui de la table (placée, comme on sait, dans le fond de la caisse) des barres de fer qui traversent le chevalet en fer élevé et buttent contre le sommier. De cette manière, la force énorme de tension de 7000 kilog. produite par le tirage des cordes, tendant à rapprocher par en haut les sommiers l'un de l'autre, tire en même temps, sous le chevalet, la table par ses deux bouts, et la maintient plate au lieu de la rétrécir et de la déformer.

Il y a environ dix ans, M. Pape essaya de construire des pianos avec double table d'harmonie, dont l'une était placée devant, l'autre derrière les arcs-boutants, et qui étaient unies par un chevalet élevé. Quelques années après, il fit passer les cordes dans le sens opposé à la table, c'est-à-dire du côté des arcs-boutants. C'est par suite de ces essais qu'il trouva le système de construction dont nous venons de parler. On conçoit qu'un piano construit sur ce principe ne peut que gagner avec le temps sous le rapport de la sonorité.

Le son de cet instrument rivalise avec celui des pianos de plus grande dimension, ce qui du reste s'explique par la manière dont M. Pape a placé les cordes pour leur conserver plus de longueur que ne l'aurait permis le raccourcissement de la caisse. On saura que dans ce piano les cordes passent sous le clavier, et que les chevilles, ordinairement fixées sur le sommier, se trouvent placées devant les touches, et cachées par le bord extérieur ou la traverse du piano qui s'enlève, lorsqu'on veut accorder l'instrument ou mettre des cordes. Cette ingénieuse disposition n'est possible que dans les pianos à mécanisme frappant les cordes en dessus.

On a quelquefois reproché aux pianos de M. Pape la lourdeur du clavier et le manque de précision pour les notes rapidement répétées. Dans l'origine, le mécanisme des marteaux en dessus pouvait entraîner ce défaut, qui aujourd'hui a totalement disparu. En perfectionnant son mécanisme, M. Pape a non seulement su rendre aux touches la facilité nécessaire, mais il a trouvé un procédé très simple, au moyen duquel les pianistes pourront régler à volonté le degré de lourdeur et de légèreté de leur clavier. Cette modification de la résistance des touches s'obtient par une vis qui comprime ou dilate, suivant qu'on la tourne, les ressorts des touches qui remplacent le plomb ordinairement employé pour servir de contre-poids.

En parlant du mécanisme, n'oublions pas de mentionner un perfectionnement qui consiste à raccourcir les touches en les courbant ou plutôt en leur faisant faire un angle vers le haut afin de loger en dessous l'appareil des marteaux. Il en résulte un avantage pour le placement du clavier, qu'on serait obligé d'élever trop haut pour la commodité de l'exécutant, si l'on employait des touches entièrement droites. Ces touches, du reste, ne pourront jamais ballotter, car elles jouent dans des rainures garnies de peau, dans lesquelles une vis de pression règle à volonté le frottement.

Nous passons au piano carré : c'est un instrument de luxe, plaqué en ivoire avec incrustation de bois; il attire les regards des curieux. Ce qui les frappe d'abord, c'est la grandeur des plaques d'ivoire; car même celle du couvercle est d'un seul morceau. Ces plaques sont débitées par une machine sciant en spirale, inventée par M. Pape, qui obtient par ce procédé des feuilles de 12 à 15 pieds de long sur deux de large, d'une dent de moyenne grosseur. On peut examiner deux de ces feuilles que M. Pape a suspendues à côté de ses instruments.

Quant à l'intérieur de ce piano, il ne présente rien de nouveau. Le mécanisme est celui que M. Pape emploie dans ses autres pianos carrés; mais l'exécution, on le pense bien, en est parfaite et le son très beau.

Le piano hexagone, en forme de guéridon, est un joli meuble, heureusement conçu, et qui nous semble destiné à un grand succès. Déjà il a pris faveur en Angleterre, où M. Pape en envoie une assez grande quantité. A voir une table de salon de trois pieds de diamètre, on devinerait difficilement que c'est un instrument de musique. Ouvrez-la, et vous apercevrez d'abord le clavier qui se tire en avant jusqu'au point voulu pour faire marcher les touches. Puis, en levant le dessus de cette table, vous verrez dans l'intérieur la disposition d'un petit piano à queue raccourci, dont ce piano-table a également la qualité de son. Il est à remarquer encore que la force du clavier se règle aussi au gré de l'exécutant, et par un moyen bien plus simple encore. Car ici ce n'est pas une vis (comme nous l'avons vu plus haut), mais la position même du clavier qui produit cet effet : c'est en l'avançant ou en le reculant plus ou moins qu'on en rend l'action plus dure ou plus facile. Ajoutons que la forme du meuble n'a pas nui à l'instrument, dont la construction est d'une solidité à toute épreuve.

Le *piano-console* est un petit piano d'une dimension tellement réduite qu'il semble impossible de la diminuer davantage. Il est construit d'après le système du piano à queue dont

nous avons parlé plus haut; car c'est ce système qui a permis la réduction du format. Ce charmant petit meuble se place aisément partout; il n'y a pas de si étroit cabinet où l'on ne lui trouve quelque coin. Il est remarquable pour la qualité du son, qui ne redoute guère la comparaison des pianos carrés, dont cet instrument peut tenir lieu au besoin. Ce qui le recommande encore, c'est la perfection du mécanisme, qui est aussi simple que solide. Nous nous trompons fort ou le *piano-console* va devenir l'instrument favori des dames, le meuble indispensable des boudoirs. Ce qui doit être de bon augure pour l'avenir de cet instrument, c'est qu'il a obtenu d'illustres suffrages. S. A. R. madame la duchesse d'Orléans, à sa dernière visite à l'exposition, après avoir entendu ce piano, en a fait l'acquisition; elle a adressé les éloges les plus flatteurs à M. Pape.

N'oublions pas ici de mentionner un nouveau procédé d'accordage que M. Pape vient d'imaginer et d'adapter à ces instruments. Il consiste dans une cheville placée entre le premier et le deuxième sillet, et qui entre à vis dans l'épaisseur du sommier; elle est munie d'une portée garnie d'une petite rondelle en cuir qui appuie sur la corde. En tournant cette vis avec une clef, on la fait pénétrer plus ou moins dans le bois, et sa portée appuyant sur la corde en augmente ou diminue la tension, suivant que l'on tourne la vis. Au moyen de ce procédé la tension de la corde varie par une force de pression au lieu de varier par une force de traction, et chaque artiste ou amateur peut ramener d'une manière facile au ton toute corde qui se serait relâchée. Il est à remarquer, du reste, que le premier accord des cordes nouvellement mises s'opère à l'aide des chevilles ordinaires. Arrivée à peu près au ton voulu, la corde, placée sous la rondelle de la vis, est comprimée par celle-ci de manière à être inclinée à moitié vers le sommier dans la partie morte ou non vibrante qui se trouve entre les deux sillets. Cette opération une fois faite, l'accord s'achève au moyen de la vis que l'on tourne à volonté, et qui permet de hausser ou de baisser la corde d'un demi-ton.

Ce procédé, outre la facilité qu'il donne pour accorder l'instrument, a encore l'avantage de comprimer fortement la corde sur le sillet et d'augmenter ainsi la pureté du son.

Le piano organisé est un piano vertical de grandeur ordinaire dans lequel on a introduit un physharmonica. Ce qu'il y a de particulier dans cet instrument, c'est la disposition des cordes. Les deux tiers de ces cordes occupent toute la table de devant, et l'autre tiers croise les autres cordes d'angle à angle en passant sur une table qui occupe toute la partie ordinairement non utilisée.

L'*harmonica à clavier* se compose de timbres de diverses matières, cristaux et métaux; il est pourvu d'étouffoirs qui empêchent les sons de se confondre. On dit que l'effet de cet instrument est très agréable; nous n'avons pu ni l'entendre ni l'examiner, placé qu'il était d'une manière trop incommode pour pouvoir l'approcher et l'ouvrir convenablement.

Nous arrivons au *piano sans cordes*. Dans cet instrument, qui a le mécanisme du piano, les cordes sont remplacées par des lames métalliques, ou plutôt des ressorts d'acier, dont la vibration s'obtient, non par le vent (comme dans les physharmonicas), mais par les coups de petits marteaux. Le son de cet instrument, qui a l'avantage de ne pas se désaccorder, tient en même temps de la harpe et du piano; il a quelque chose d'aérien. Du reste, cet instrument, encore dans l'enfance, n'est pour ainsi dire qu'ébauché; mais susceptible de grands perfectionnements, il ne tardera pas à les obtenir par les soins du célèbre facteur dont le nom seul est un sûr garant de succès.

Ici se termine la revue des instruments exposés par M. Pape. Il en aurait réuni un plus grand nombre, si la place ne lui avait pas manqué, car M. Pape fabrique plus de vingt espèces différentes de pianos. Obligé de faire un choix, il a donné la préférence à ceux qui lui semblaient le plus mériter l'attention publique. Si l'on veut bien connaître tout ce que ce facteur a fait pour les progrès de son art, il faut voir son établissement, cette vaste manufacture qui occupe deux cents ouvriers, et où des pianos de tout genre, qui se suivent et se remplacent continuellement, forment une exposition permanente aussi nombreuse que variée.

G.-E. Anders.

LITTÉRATURE DE LA MUSIQUE.

DE QUELQUES OUVRAGES PUBLIÉS RÉCEMMENT EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE, CONCERNANT LA MUSIQUE, L'HARMONIE ET LE CONTRE-POINT.

(Deuxième article.)

1° *Essai d'une théorie systématique de la composition* (de la musique), par M. Godefroi Weber.
2° *Traité de composition*, par M. A. André.
3° *Science générale de la musique*, par M. Ad.-B. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin.
4° *Science de la composition musicale, théorique et pratique*, par le même.

L'introduction du quatuor en *ut* de Mozart (œuvre 10) est, comme savent tous les artistes et les amateurs de musique instrumentale, un objet d'étonnement et de pénible sensation depuis plus de cinquante ans, et des discussions de tout genre se sont élevées à ce sujet; non qu'il y eût dissidence d'opinion sur l'effet des premières mesures de cette introduction, mais parce qu'on ne pouvait s'accorder sur ce qui avait pu donner naissance à ce bizarre passage, si bien racheté par les admirables beautés qui le suivent. Dans un article inséré au cinquième volume de ma *Revue musicale*, je fis voir (en 1829) que l'assemblage désagréable des sons de ce passage résultait de ce que Mozart ayant établi son début sur un motif d'imitation alternativement à la quinte et à la quarte, ne s'était pas soumis à la règle qui veut qu'en pareil cas il y ait un silence double entre la seconde et la troisième entrée de celui qui existe entre la première et la seconde; règle qui est fondée sur la nature de la gamme divisée en deux parties inégales, c'est-à-dire une quinte et une quarte. Je faisais voir qu'en se conformant à cette règle, Mozart aurait évité la fausse relation qui est la cause du mauvais effet du passage dont il s'agit et que son imitation aurait été meilleure; car, l'ayant commencée un temps trop tôt dans la partie du premier violon, il a été obligé de donner à la première note de celui-ci un temps de plus qu'aux autres parties, sous peine de ne pouvoir continuer l'imitation; en sorte qu'il avait fait inutilement, même pour le dessin de son imitation, une détestable harmonie. J'avais fait voir enfin qu'en se conformant à la règle, le premier violon serait entré sur un accord de triton d'un effet charmant.

Le jour où parut le numéro qui contenait cet article, il y avait au Conservatoire assemblée du comité d'enseignement. Cherubini, Catel, Paër, Boïeldieu, Reicha, qui s'y trouvaient, parlèrent beaucoup de la question que j'y avais traitée, et frappés de la simplicité de la solution que je donnais de la difficulté, s'étonnèrent qu'on fût resté si long-temps à la trouver.

Cependant un musicien allemand, qui se cachait sous un pseudonyme, m'attaqua avec violence dans plusieurs nu-

TIMBRE ROYAL

méros de la *Gazette musicale* de Leipsick, et remplit environ vingt pages in-4° à deux colonnes d'injures contre moi, et d'absurdités contre l'art d'écrire, m'opposant pour invincible argument, que si ma règle eût été bonne, Mozart l'aurait trouvée tout aussi bien que moi. Comme si c'eût été ma règle, et si l'on n'en trouvait pas des milliers d'application dans les œuvres de Palestrina et de tous les grands compositeurs des écoles de Rome, de Naples et de Bologne! Le pauvre homme ne savait pas que c'est à cause de l'inégalité de l'octave, origine de cette règle, que dans l'imitation périodique de la fugue on est obligé de faire une mutation dans la réponse de la fugue tonale.

La levée de boucliers du critique de Leipsick fit naître une longue polémique dont M. Weber a fait le résumé historique à la fin du quatrième volume de son livre. Il semble que, neutre dans la question, il lui appartenait de se prononcer au moins sur la nature du passage de Mozart, qu'il examine longuement; mais au lieu de cela, il se borne à blâmer l'inconvenance du langage de mon adversaire, puis il s'exprime ainsi (t. IV, pag. 200 et suiv., troisième édition):

« Quiconque connaît ma théorie et ma méthode sait aussi » que prescrire ou défendre sans réserve, et déclarer que » telle ou telle liaison tonale ou série d'accords est bonne ou » mauvaise n'est point de ma compétence. J'ai déjà annoncé » dans la note du § 95 ce caractère de ma théorie, basée » sur de pures observations de ce qui sonne bien ou mal, » avec douceur et dureté, *et sur des démonstrations théo-* » *riques et dogmatiques* à priori, *sans rechercher pour-* » *quoi telle ou telle chose doit être d'une certaine façon et* » *ne peut pas être autrement...*

» .... La musique n'est pas une science douée de logique » et d'absolue mathématique; elle n'est pas un système qui » offre des règles certaines pour permettre ou défendre; » règles dont l'application puisse déterminer comme deux » et deux font quatre la valeur ou la nullité, la justesse ou » l'inconvenance de certaines alliances et combinaisons de » sons; ceux qui rêvent de donner une base mathématique à » la composition, et de déduire de ce critérium prétentieux » des préceptes absolus, ne se montrent, après le plus lé- » ger examen, que comme des songes creux, ridicules, dont » l'erreur se peut démontrer d'une manière évidente par le » premier passage venu.

» Voilà ma profession de foi théorique (théorique!) que » j'ai non seulement annoncée en beaucoup d'endroits de » ce livre, mais appuyée par de nouveaux exemples.

» On ne doit donc pas s'attendre à recevoir de moi un » jugement sur la question de ce qu'il y a de permis ou de » défendu catégoriquement dans l'introduction de Mozart. » Ce que je puis dire, *c'est que la phrase en question ré-* » *sonne certainement d'une manière étrange, très étrange,* » *à l'oreille.* On peut théoriquement faire voir les causes » qui produisent isolément ou dans leur action commune » cette chose bizarre. »

Arrêtons-nous un instant sur toutes les contradictions de ce passage; contradictions nées d'idées vagues ou fausses sur la nature de la science et sur son objet. J'avoue que la phrase soulignée dans le premier paragraphe est pour moi vide de sens; car comment une théorie basée sur de pures observations de ce qui sonne bien ou mal, c'est-à-dire sur l'expérience, peut-elle fournir des démonstrations théoriques et dogmatiques *à priori?* Et comment peut-on formuler de telles démonstrations sans décider absolument si telle ou telle chose doit être d'une certaine façon et pas autrement? Mais ce n'est pas tout. Après avoir dit qu'on ne doit point attendre de lui un jugement sur ce qui est permis ou défendu dans l'introduction de Mozart (c'est-à-dire sur ce qui est bon ou mauvais, car ce qui est bon doit être permis, et ce qui est mauvais défendu), M. Weber déclare que cette phrase *résonne certainement d'une manière étrange, très étrange, à l'oreille.* Or, ce qu'on appelle étrange, très étrange (*sehr befremdlich*) n'a jamais été considéré comme bon. Suivant les paroles mêmes de M. Weber, le passage dont il s'agit doit être défendu, ou plutôt improuvé; car il n'est question ici ni de cour d'assises ni de police correctionnelle.

Si M. Weber avait pris garde à la position dans laquelle il se plaçait en l'absence de tout principe générateur, il aurait vu qu'il ne lui restait plus même le droit d'appeler *étrange* un trait de musique; car telles sont les conséquences d'une doctrine négative semblable à celle qu'il a exposée dans son livre. Avec elle, il n'y a plus de réalité possible; elle ne reconnaît pour juge que l'esprit auditif et le goût musicalement formés. Mais où est la mesure de cet esprit, de ce goût, et de leur éducation? Qui est-ce qui en déterminera la capacité, et à quels signes les reconnaîtrons-nous? En fait, avec une telle doctrine il n'y a plus sur la nature de l'art et sur ses produits que des opinions dont aucune n'a le droit de se dire la meilleure, car il n'existe aucun moyen de les apprécier. La science des combinaisons de cet art n'est plus qu'un vain mot. Le livre qui proclame cette doctrine est lui-même un contre-sens; car que peut-il prétendre enseigner? des faits d'expérience? Mais si nombreux que soient ceux qu'on y aura recueillis, ce ne seront que des parcelles d'un monde sans fin et que rien ne pourra sonder. Le néant donc, le néant pour l'art qui n'aurait d'existence que dans de folles opinions, et pour la science qui n'aurait point de base.

Si nous cherchons ce qui a pu conduire un homme si distingué par ses connaissances en musique et par son mérite comme homme de science à nier la possibilité d'une théorie scientifique de cet art, nous trouverons que ses préjugés à cet égard sont nés de ce qu'il n'a rencontré que des théories en général mal faites, mais plutôt incomplètes qu'absolument fausses; incomplètes en ce sens qu'elles n'avaient pour objet que de certains ordres de faits et qu'il leur manquait un critérium absolu, certain et applicable à la résolution de toutes les difficultés comme à l'appréciation de tous les cas non seulement de la musique des temps passés et présents, mais de l'art futur. Mais où trouver ce critérium? dira sans doute M. Weber. A cela je répondrai: dans les tonalités et dans les développements progressifs de leurs conséquences jusqu'à l'anéantissement de toutes les tonalités par leur fusion en une seule. Là le principe certain d'une immense théorie à la fois mathématique, physique et métaphysique de l'art et de la science. J'ai promis d'établir cela scientifiquement, et je le ferai.

Dût M. Weber me croire le plus ridicule de tous les ridicules songe-creux dont il a parlé, il m'importe tant de ramener à la réalité d'une doctrine musicale un homme de son mérite, que je lui fais à la face de tous les musiciens de l'Europe la proposition suivante:

« Nous nous rendrons tous deux à Paris au moment qui » lui conviendra; là, en présence d'un jury composé de la » section de musique de l'Institut de France, de M. Meyer- » beer, de MM. Leborne, Dourlen et Bienaimé, profes- » seurs de composition et d'harmonie au Conservatoire, » de M. Zimmermann, un des musiciens les plus instruits, » et des savants ou artistes que M. Weber voudra choisir » parmi ses compatriotes, en présence d'une assemblée » aussi nombreuse que pourra contenir le local désigné, je » ferai d'abord, pendant cinq ou six séances de deux heures » chacune, l'histoire de tous les systèmes d'harmonie qui » ont été proposés; je les apprécierai, puis j'exposerai celle » que je considère comme générale et infaillible; après quoi » je m'engage à expliquer conformément à cette théorie » tous les passages harmoniques et mélodiques que M. We-

» ber voudra me proposer, sans avoir jamais recours aux » exceptions de quelque nature que ce soit, car je ne con- » nais point d'exceptions à la doctrine tirée de la nature » des choses, c'est-à-dire des constitutions et des rapports de » tonalités. »

Avant de terminer cet article il me reste à parler d'un dissentiment que les lecteurs de la *Gazette musicale* remarqueront sans doute entre ma critique du livre de M. Weber et celle qui a paru dans le même journal le 18 février 1838. Pour prévenir toute fausse interprétation de mes sentiments et de mes opinions, je déclare que je m'unis avec plaisir aux éloges accordés par mon devancier aux talents et au mérite de l'auteur de la *Théorie ordonnée de la composition;* mais je répète que ce livre, excellent recueil d'observations analytiques sur la musique, n'est point une théorie, et que c'est même le contraire.

FÉTIS père,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles.

(*La suite au prochain numéro.*)

DES MUSICIENS MODESTES.

Le violon a fort à faire, par le temps qui court, pour se maintenir en son rang et titre de roi des instruments. Le piano, qui s'associe à tout, accompagne tout, arrange tout, improvise, réduit, résume tout, et est même parvenu à chanter presque comme Rubini, menace de détrôner l'instrument dont le nom était comme stéréotypé jusque dans les lettres d'invitation de soirées sur lesquelles on ne trouve plus la vieille formule : il y aura un violon, mais bien : on dansera au piano. N'était Paganini, de Bériot, Ernst et Artôt, on n'entendrait plus que le piano dans toute l'Europe musicale. Le seul Paris est le quartier général d'une armée de pianistes tous plus prestidigitateurs, prestigieux, prodigieux les uns que les autres. Il pourrait se tenir un congrès de pianistes à Paris. Nous y possédons maintenant Cramer et Kalkbrenner, qui sont la représentation, la personnification de Clementi à l'école si pure, si écrite, si arrêtée. Nous avons Bertini, le pianiste dramatique; Listz, le pianiste fantastique; de Kontski, le pianiste diabolique; Chopin, l'élégiaque; Henri Herz, brillant et sec; Dœhler, clair, limpide, non moins brillant, et plus inspiré; Thalberg, le chanteur enchanteur; Rosenhain, au jeu sage, tranquille, consciencieux, intime et profondément senti; Zimmerman, tout occupé de jeter des générations de pianistes à l'avenir.

Si tous ces habiles instrumentistes se distinguent autant par l'originalité que par le fini de leur exécution, ils n'ont pas moins de mérite comme compositeur; mais avancer, poser en principe que la modestie de la plupart de ces artistes égale leur talent, ce serait une assertion dont nous n'oserions prendre sur nous la responsabilité. Si vous vous avisez de dire que vous avez remarqué dans le quintette, le sextuor, le septuor, l'octuor, le *nonetto* ou la symphonie de l'un ou de l'autre, de jolies choses, de la mélodie, un bon sentiment harmonique, du style, des pensées élégantes, oh! élégantes surtout! il vous répondra d'un ton d'ironie : — Merci! Et vous serez bien heureux s'il ne vous tourne pas le dos et si vous n'en êtes pas pour les frais du compliment que vous aurez cherché, suivant votre conscience et vos connaissances en la matière, à rendre aussi logiques, aussi justes et aussi agréables que possible. Que veulent donc ces messieurs? dira-t-on. Il en est qui voudraient qu'on dit que les moules dans lesquels ont été coulées les réputations de Weber, de Hummel et de Beethoven ne sont pas brisés. Les mots joli, agréable, élégant, appliqués à leurs productions leur agacent les nerfs, tandis qu'il serait si facile de leur rafraîchir le sang, de leur dilater le cœur par la simple qualification d'homme de génie. Mais voilà qu'en vertu de mon privilége de critique capricieux, il me prend la fantaisie de vous parler de quelques musiciens modestes qui font, comme on dit vulgairement, bonne besogne et peu de bruit.

Il n'est pas que vous n'ayez entendu parler de M. Lemoine, non du compositeur qui florissait au commencement de ce siècle, et qui écrivit *le Pommier et le Moulin*, *les Prétendus*, etc., ouvrages morts depuis long-temps avec leur auteur : ce n'est pas non plus de M. Lemoine, l'homme au trois couplets, l'homme type-romance qui semble avoir uni indissolublement sa muse à celle de mademoiselle Loïsa Puget, dont nous voulons vous parler, ni d'une foule de Lemoine plus ou moins célèbres, mais bien de M. Henri Lemoine, l'éditeur de musique. M. Henri Lemoine n'est pas seulement un marchand de musique qui édite les ouvrages de nos bons pianistes, il est pianiste lui-même et compositeur. Disciple du savant et consciencieux Reicha, il a jeté dans d'excellents ouvrages élémentaires les doctrines claires, positives et lucides de ce grand maître à qui la France doit toute une génération de bons compositeurs. Animé par la muse de l'utilité, M. Henri Lemoine a publié successivement un *Solfége pour voix de soprano*, *avec accompagnement de piano*, une *Méthode théorique et pratique pour le piano*, et un *Traité d'harmonie pratique à l'usage des jeunes pianistes*. Cette trilogie d'enseignement, aussi utile qu'estimable, obtient tout le succès qu'elle mérite. Leur auteur, d'ailleurs, ne s'en tient pas seulement à la théorie de l'art, il le professe lui-même avec un dévouement digne des plus grands éloges. Nous avons assisté à la distribution des prix de son cours de piano pour les jeunes personnes, et nous en sommes sorti convaincu qu'il n'est pas de professeur plus consciencieux, plus dévoué à l'honorable mission qu'il s'est donnée, que M. Lemoine. Il n'a point de prévention pour ou contre tel ou tel maître; la musique ancienne et moderne sert tour à tour d'exercice à ses élèves : elles se familiarisent avec les œuvres de Clementi, Dusseck, Hummel, Bertini ou Herz; et comme le professeur veut éviter tout esprit comme tout reproche de partialité, il s'interdit lui-même de faire partie du jury de pianistes qu'il convoque pour juger du mérite de ses jeunes élèves. Au dernier concours, onze des sommités pianistiques qui sont maintenant à Paris, et dont une partie a été nommée au commencement de cet article, ont eu à débattre un fait digne de figurer dans les annales de nos débats parlementaires et de nos élections, qui ont donné lieu à l'*ut* sur, pour ou contre M. Vatout, à l'équivoque qui a ravi M. Viennet à la politique et l'a fait rentrer dans la carrière littéraire, et qui nous a donné M. Jacques Lefèvre pour M. Jacques Laffitte en 1838. Le jury convoqué par M. Lemoine était donc composé, ainsi que nous venons de le dire, de onze membres. Cinq de ces membres avaient accordé leurs suffrages à mademoiselle Berlier, cinq autres à une demoiselle dont nous ne nous rappelons plus le nom, et le onzième avait partagé le premier prix entre les deux concurrentes. Chacun des membres de l'aréopage voulant maintenir son opinion, bien que le professeur ne la partageât pas, il est plus facile de deviner le jugement qui intervint que les rébus que nous donne à résoudre le *Corsaire* chaque jour. On voit d'après cela que M. Henri Lemoine montre autant d'impartialité dans ses fonctions de professeur que de patience, de talent et de dévouement pour ses élèves.

Nous avons remarqué au nombre des membres du jury convoqué par M. Lemoine, M. Stephen Heller, et nous

saisissons avec plaisir cette occasion de secouer la poussière de modestie qui couvre encore ce talent inconnu. Stephen Heller, Hongrois comme Listz, est un jeune homme qui a la conviction de sa force, mais qui n'en a pas la hardiesse. Il joue du piano avec cette chaleur contenue, cette puissance de son et cette incroyable vélocité qui distinguent Thalberg; il y a cependant quelque chose dans sa manière de moins grave, de plus expansif, de plus passionné : Thalberg jette sur le clavier de hautes inspirations, y fait planer son âme, Heller y associe son cœur. Il nous a fait entendre trois morceaux caractéristiques intitulés *Déclaration*, *Adieu* et *Amour sans repos*, d'après un poëme de Gœthe (*Rastlose liebe*). La première de ces élégies vives et colorées est en *la* bémol majeur et à 2/4. Ce sont toutes les hésitations, les craintes d'un amant qui se décide à faire l'aveu de son amour. La fréquence des modulations, des transitions enharmoniques peignent bien l'agitation de l'amour. Des mélodies nobles, touchantes et tout empreintes de sensibilité préparent on ne peut mieux la péroraison non mesurée de ce tableau qui déborde de passion et d'éloquence du cœur. L'*Adieu* qui suit la déclaration est un chant de mélancolie noble et touchante, dans lequel cependant nous ne trouvons point la même unité de pensée qui distingue le premier morceau. Cela sent plus le musicien instrumentiste que le musicien poëte; et par la manière dont le compositeur a traité *la Déclaration* et *l'Amour sans repos* qui suit *l'Adieu*, il nous a prouvé que ces titres ne sont pas de vains mots qui pourraient convenir au premier morceau de musique venu. Il y a dans ces trois pièces une logique d'impressions, si l'on peut s'exprimer ainsi, qui est une conquête de l'école moderne des pianistes, et que la scolastique voudrait vainement imiter et a souvent essayé de tourner en ridicule. *L'amour sans repos* est un *allegro agitato* en *fa* mineur et à 6/8 d'un rhythme original et neuf. C'est surtout par le rhythme et des formes mélodiques inusitées, mais pleines d'une charmante singularité, que M. Heller se distingue. Certes Gœthe, le grand poëte, n'a pas mieux exprimé cette passion inquiète, ce trouble de l'âme, cette fièvre qu'on appelle enfin *amour sans repos* que le jeune pianiste dont nous sommes les premiers à vous signaler le beau talent et le brillant avenir. Nous avons de lui aussi une *Grande étude en forme de rondo scherzo*. Ce morceau capital est comme un souvenir, une inspiration des délicieux *scherzi* des symphonies de Beethoven; il abonde en idées originales, en petites mélodies rapides, en harmonie riche et variée, et surtout en difficultés de tous genres : c'est un charmant caprice de jeune homme écrit avec la pureté d'un compositeur expérimenté. M. Heller a développé tous ces caprices d'artiste et ce savoir de docteur ès-musique dans trois autres morceaux qui seront bientôt sur tous les pianos de France et de Navarre, s'il y a des pianos en Navarre. Nous voulons parler d'un *Rondoletto sur la Cracovienne du ballet de la Gypsy*, *pour le piano;* d'un *Divertissement brillant sur la romance favorite chantée par Chollet :* OUVRE-MOI, *dans l'opéra des Treize*, et un *petit rondo* sur la cavatine chantée par madame Jenny-Colon Leplus : PAUVRE COUTURIÈRE, dans le même ouvrage. Le premier de ces trois morceaux est un joli badinage à la portée des pianistes qui aiment la musique légère, facile et brillante; le second et le troisième paraphrasent on ne peut mieux tout l'esprit d'arrangement, les finesses harmoniques et mélodiques que M. Halevy a jetées à pleines mains dans la romance chantée par Chollet, et la cavatine dite par madame Jenny-Colon Leplus. Le compositeur instrumental s'est dignement associé au compositeur dramatique par la délicatesse et l'élégance de l'arrangement, et ces brillantes étincelles musicales ne contribueront pas peu à populariser le nom de M. Heller dans le monde pianiste en attendant qu'il lui donne plus d'éclat encore en se faisant entendre en public.

Et maintenant, nous vous dirons que dimanche passé, 30 juin, il a été donné à la Sorbonne, à une heure et demie, un concert purement vocal, composé de six cents voix sous la direction de M. Boquillon, qui a produit le plus bel effet. Nous avons surtout remarqué parmi les morceaux exécutés sans aucun accompagnement instrumental un grand chœur de Gossec, une marche instrumentale des *Deux Journées* disposée en vocalise, la *Romanesca*, air de danse du XVIe siècle, dialogué pour le chœur avec *solo* de Coryphée; la chasse de *Tom-Jones*, chœur de voix d'hommes accompagné en vocalise par des voix d'enfants; une marche instrumentale de *Virginie*, disposée aussi en vocalise; une symphonie vocale, une fort jolie *barcarolle* avec *solo* de coryphée et chœur; puis enfin : *O céleste providence!* autre fragment d'un finale des *Deux Journées*.

Les élèves de l'un des cours de chant de l'association polytechnique dirigé à la Halle aux draps par M. Hubert faisaient partie de cette grande solennité de musique vocale. Tous les morceaux que nous venons de citer ont été dits avec un ensemble parfait, un aplomb de mesure remarquable, et un sentiment des nuances harmoniques, des *forte* et des *pianissimo*, qui prouve de la manière la plus satisfaisante les progrès de la population de Paris dans l'art du chant.

Dans les six cents exécutants, il y avait au moins une centaine de jeunes filles de dix à quinze ans, dont les voix argentines, qu'on divise quelquefois en premiers, seconds et troisièmes dessus, s'unissaient on ne peut mieux à près de deux cents voix d'enfants et d'adultes hommes. Ces voix éclatantes et pures qui dominaient sur le reste des exécutants, ténors et basses, produisaient le plus bel effet, et ont transporté l'auditoire émerveillé d'un pareil résultat.

Que si l'on nous demandait quel est ce M. Boquillon, directeur de cette belle institution musicale, fertile en résultats si brillants et si nombreux, nous vous répondrions que le créateur de tout cela, réfléchissant que M. Arouet se fit appeler Voltaire, que Fabre ajouta à son nom celui de d'Églantine, que mademoiselle Montalant prit celui de Cinti, parce qu'ils connaissaient bien leurs compatriotes, M. Boquillon s'est donné celui de Wilhem; car il a senti, surtout dans son amour pour la musique, qu'un nom étranger serait toujours mieux venu en France qu'un nom indigène. C'est donc à l'un des concerts publics de l'Orphéon, dirigé par M. B. Wilhem, que nous avons assisté dimanche dernier. M. Wilhem a donné là la plus belle et la plus éclatante preuve de l'aptitude des Français à recevoir une bonne éducation musicale. M. Boquillon Wilhem, patient, obstiné dans le bien, et que nous mettons sur la même ligne que les deux artistes dont nous venons d'entretenir nos lecteurs sous le rapport du talent et de la modestie, nous ferait volontiers dire avec le poëte :

Il en est jusqu'à trois que je pourrais citer.

Henri BLANCHARD.

Correspondance.

FÊTES MUSICALES

DE LA GRANDE ASSOCIATION DE L'OUEST.

La grande association musicale de l'Ouest vient d'entrer dans sa cinquième année d'existence. La ville de Niort a reçu pour la seconde fois dans ses murs ces amateurs et ces artistes accourus avec tant d'empressement en 1855 au premier appel d'un homme de talent, et qui, heureux et fiers de marcher sous sa direction, ne reculèrent devant aucun

sacrifice, devant aucune difficulté, pour contribuer à la fondation de l'œuvre qu'il avait conçue, œuvre désormais inébranlable et que des succès toujours croissants recommandent à l'attention et à l'intérêt du monde musical. Au point où en est malheureusement l'état de la musique en province, et surtout avec le pitoyable système d'éducation musicale adopté dans la plupart de nos villes, quels obstacles n'a-t-il pas fallu vaincre pour arriver au résultat qui vient d'être obtenu cette année à Niort!

Exécuter, *dans son entier et sans aucune coupure*, avec un orchestre de province, avec des chœurs de province, un ouvrage aussi immense dans sa conception, aussi gigantesque dans ses formes, que l'*Oratorio* de *la Création*, et l'exécuter d'une manière satisfaisante, n'est-ce pas là un miracle de travail et de persévérance! Et quand on pense que la plus grande partie de ces jeunes personnes qui composaient les chœurs de soprani et de contralti ont été enseignées avec les romances et les nocturnes de Romagnesi, de Panseron et de mademoiselle Puget, ou avec les airs variés de Hunten et les contredanses de Lemoine, ne doit-on pas s'émerveiller cent fois de leur entendre attaquer avec quelque assurance et quelque précision les fugues sévères et les contre-points rigoureux de l'immortel Haydn! Qu'aurait-ce donc été si leur jeune intelligence avait été développée par la lecture des bons ouvrages élémentaires! Je parle ici des exécutants, et je donne à leurs efforts et à leur zèle les éloges qu'ils méritent; mais, hélas! si des exécutants je viens à descendre aux auditeurs, quelle différence, bon Dieu! Croyez-vous que la partition d'Haydn ait causé quelque véritable et durable émotion parmi ces mille à douze cents personnes qui l'ont entendue? Que bien autrement admirable elles ont trouvé la collection de romances et de nocturnes chantés ou plutôt débités à la fin du second concert par MM. Alexis Dupont et Chartrel! Que bien plus vivement elles auraient été impressionnées si, en remplacement de la symphonie d'Onslow, du chœur d'*Armide*, du finale de *Fidelio* et du sextuor de Bertini, on leur avait exécuté quelques quadrilles de Tolbecque ou de Musard, quelques charges de Plantade, ou quelques airs variés de M. Henri Herz! Un tonnerre d'applaudissements aurait accueilli toutes ces belles choses, tandis que quelques maigres bravos ont à peine été accordés aux chefs-d'œuvre de l'ancienne et de la nouvelle école! Et chaque année pareil sacrilége se renouvelle! et chaque année la majeure partie du public reste froide après avoir écouté les plus belles productions musicales, tandis que les exécutants s'animent, s'échauffent, s'enthousiasment, et finissent souvent par arriver presque à la hauteur des grands génies dont ils sont momentanément les interprètes!

Sans doute l'association de l'Ouest a eu d'immenses résultats pour beaucoup de ceux qui tiennent à l'orchestre et aux chœurs; mais pour les auditeurs!!! l'heure n'est pas encore venue, et rien malheureusement ne fait présager quand et comment elle pourra venir; car en province les individus les plus médiocres et même les plus nuls sont encore ceux que l'on consulte le plus généralement, et sur le jugement desquels on forme le sien : tout ébahi que l'on est de leur jactance et de l'inconcevable impudence avec laquelle, sans rien avoir appris et sans rien savoir, ils se posent en gens capables et pleins de talent! Mais revenons aux fêtes musicales de Niort.

Le premier concert se composait : 1° de deux fragments d'une messe de *Requiem* écrite à l'occasion de la mort de Méhul, par son élève M. Baulieu, l'*Introït* et la *Prose*; 2° de l'*Ave Maria* de Cherubini, avec accompagnement obligé de cor anglais; 3° de l'*Oratorio* d'Haydn. Nous ajouterons à ce que nous avons déjà dit de cet *Oratorio*, que les soli en ont été fort bien chantés par plusieurs dames et demoiselles de Niort et de La Rochelle, par MM. Alexis Dupont, Chartrel, Simon, et par deux amateurs de Niort. Les fragments de la messe de M. Baulieu nous ont fait vivement regretter de ne pas connaître le reste de ce *Requiem*. C'est un œuvre conçu et écrit largement; la science de l'harmoniste et du contrapontiste y est sans doute pour beaucoup, mais les inspirations de l'homme de cœur, de l'homme pieusement convaincu, de l'élève reconnaissant et désolé, y sont pour bien plus encore. Ces deux fragments ont été parfaitement rendus, et l'impression profonde qu'ils ont laissée dans l'âme des exécutants est, selon nous, leur plus bel éloge. Que dire de l'*Ave Maria* de Cherubini? quelle formule imaginer pour exprimer tout l'effet de cette admirable mélodie si pure, si suave, si simple, et pourtant si riche, si puissante, si grandiose? MM. Alexis Dupont et Vogt en ont merveilleusement fait ressortir toutes les beautés : à de telle musique il fallait de tels interprètes! Une quête pour les pauvres trouvait naturellement sa place dans cette première solennité; plusieurs dames ont bien voulu s'en charger, et le résultat en a été on ne peut plus satisfaisant.

Le second concert commençait par la symphonie en *ré* d'Onslow. Tout en reconnaissant le haut mérite de cette composition, on n'a pu s'empêcher de la trouver un peu froide et d'un *faire* par trop tourmenté, surtout dans le finale : toutefois l'*andante* et le *scherzo* ont produit beaucoup d'effet. L'exécution a été en général assez bonne, si ce n'est pourtant dans certains traits des premiers et des seconds violons où nous avons cru remarquer que les deux ou trois premiers pupitres prenaient seuls part à l'action. Et puisque nous avons parlé des violons, nous dirons, pour ne plus y revenir, qu'à quelques exceptions près ils ont été la partie faible de l'orchestre; leur nombre nous a cependant semblé parfaitement proportionné à celui des autres instruments. Nous ne parlerons pas de l'ouverture du *Siége de Corinthe*; elle nous a toujours, même à Paris, fait l'effet d'un superbe *gâchis* ou plutôt d'un duo concertant de grosse caisse et de timbales avec accompagnement permanent de trombones, ophicléides, trompettes, cymbales et triangle, le tout entremêlé, de temps à autre, de traits à peu près impraticables pour les violons et pour les violoncelles. Nous nous abstiendrons également de faire l'éloge de l'ouverture du *Jeune Henri*; ce magnifique résumé de toutes les circonstances principales d'une grande chasse au cerf est connu et apprécié de tout le monde. Nous dirons seulement qu'à l'exception de quelques hésitations dans certains mouvements et dans les rentrées principales des cors et du premier basson, cette ouverture a bien marché et qu'elle a forcé de la part du public des applaudissements donnés malheureusement moins au mérite incontestable de la composition qu'à la popularité dont quelques unes des parties de ce beau tableau sont en possession. C'est, selon nous, une heureuse idée d'avoir mis en présence dans le même concert Gluck et Beethoven. La scène d'*Armide* et le finale de *Fidelio*, bien que faiblement rendus, surtout par les soprani, ont pu cependant donner une assez juste idée de la manière de faire de ces deux immortels génies, si différents l'un de l'autre, si admirables tous les deux. Il ne nous reste plus qu'à rendre compte des *soli* de chant et d'instruments; mais avant de nous en occuper, nous nous faisons un devoir et un plaisir de payer à MM. Baulieu et Norès, le premier comme directeur de toute la partie vocale des deux concerts, le second comme directeur de la partie instrumentale, le plus juste tribut d'éloges pour le talent et pour le zèle dont ils ont fait preuve dans toutes les réunions. Ce n'est pas chose facile que de bien diriger des chœurs et un orchestre composés d'exécutants de toutes les forces, et qui, venus de toutes les villes de l'association,

doivent nécessairement avoir chacun une manière différente de comprendre et de sentir la musique à l'ensemble de laquelle ils doivent pourtant tous prendre part. MM. Baulieu et Norès se sont acquittés de cette tâche avec tout le soin, toute la fermeté, toutes les formes désirables, et de manière à mériter l'approbation et la reconnaissance générales. Nous ne saurions trop approuver le choix qu'a fait madame du P... de l'un des plus beaux sextuors de Bertini, pour se faire entendre sur le piano. M. H..., l'un des amateurs les plus distingués de Niort, s'est fait justement applaudir dans un charmant air varié de Franchomme, qu'il a exécuté avec une grâce, une pureté et une justesse parfaites. Il en a été de même de M. Urbain, premier prix de cor du Conservatoire: cet artiste a prouvé, dans une fantaisie de Gallay, tout le parti qu'un musicien habile peut tirer de ce bel instrument. M. Urbain est un jeune homme de beaucoup de talent, et la ville de Niort peut se vanter avec raison de l'avoir vu naître dans ses murs. Mais les honneurs des deux concerts, l'enthousiasme général, ont été sans contredit pour le vénérable M. Vogt, ce doyen des hautbois et des cors anglais, ce professeur, ce maître de tous ceux qui, jusqu'à ce jour, se sont fait applaudir sur ces deux instruments si difficiles et si rarement bien joués. La belle réputation de M. Alexis Dupont l'avait précédé à Niort, et on a généralement trouvé qu'il valait encore mieux que cette réputation. Il est difficile, en effet, de mieux chanter la musique sacrée. Nous ne voulons pas dire pour cela que M. Dupont chante mal la musique dramatique ou la musique de concert, tant s'en faut; mais nous pensons que le genre où il excelle, c'est surtout le genre grave et sévère. Aussi nous attendions-nous, après l'avoir justement applaudi dans le *Requiem* et dans l'*Oratorio*, à lui entendre chanter au second concert quelqu'un de ces beaux airs de la scène française qui, croyons-nous, aurait été beaucoup mieux à ses moyens et aux désirs de l'association que le *Départ du jeune marin* et le trio assez insignifiant, hors de la scène, de *Stradella*. M. Chartrel, lauréat du Conservatoire, est un jeune artiste avec lequel tout le monde a été enchanté de faire connaissance. Si sa voix de basse n'est pas toujours parfaitement ronde et vibrante, du moins sait-il la conduire avec beaucoup d'art. La manière dont il a dit les récits et les airs de la *Création* mérite les plus grands éloges. Il y a de l'âme chez ce jeune homme; il est excellent musicien; partant nous pensons qu'il y a chez lui beaucoup d'avenir.

L'orchestre se composait de 174 exécutants dont 88 pour la partie vocale.

M. G.

(*Extrait du Journal de la Vienne.*)

Nouvelles.

*** L'Opéra donnait hier *Guillaume Tell* pour la rentrée de madame Dorus. Notre grande cantatrice a été accueillie et fêtée avec enthousiasme. Duprez a été admirable pendant toute la représentation, et il a constamment électrisé l'auditoire. On doit regretter seulement que l'emploi de Gessler soit confié à un chanteur d'une voix désagréable et d'une inexpérience complète.

*** Demain, lundi, à l'Opéra, *la Muette de Portici*. Une jeune et jolie Suédoise, qui avait débuté l'année dernière avec un grand succès à l'Opéra et qui vient d'être engagée, Mlle Lucile Grahn, dansera un pas de deux nouveau. Nous espérons voir bientôt cette jolie et svelte danseuse dans un ballet et surtout dans *la Sylphide* où elle est, dit-on, d'une grâce et d'une légèreté charmante.

*** Les journaux allemands, et notamment la *Gazette de Hambourg* du 29, nous annoncent que M. Spontini s'est engagé envers le roi de Prusse de retourner à Berlin aussitôt qu'il sera nommé membre de l'Institut, et que le poëme qu'il se propose de mettre en musique pour le théâtre de Berlin se trouvera terminé. Le premier fait est accompli, mais on nous assure que les lois de l'Institut ne permettent point aux membres de résider hors la France et d'être au service d'un monarque étranger.

*** Thalberg et Doëhler sont les artistes inséparables à Londres dans les concerts les plus brillants où ils jouent des duos. Au concert de Bochsa ces deux grands pianistes ont exécuté un morceau à quatre mains et chacun un solo, et se sont partagé les applaudissements de la foule. Thalberg annonce, pour le 9 juillet, son concert d'adieu. On lit sur l'affiche: Farewell concert before his retirement of public life.

*** Le concert que mademoiselle Anaïs Bazin doit donner au Renelagh, et que nous avons déjà annoncé, aura lieu mardi 9 juillet. On se procure des billets chez la bénéficiaire, rue de Trevis, n° 11; au magasin de musique de M. Schlesinger, rue Richelieu, n° 97, et au Renelagh au bureau.

*** Dans ce moment où les distributions de prix vont avoir lieu dans les pensionnats et les institutions religieuses, nous ne saurions trop recommander les chœurs à deux, trois et quatre voix égales que M. Panseron, professeur de chant au Conservatoire, a publiés sous le titre de *Récréations vocales*. Aux trente-six premiers chœurs de cette collection, il vient d'en ajouter douze nouveaux, dont l'un entre autres, intitulé *les Prix*, est tout-à-fait de circonstance. Dans le nombre de ces chœurs, seize ont été spécialement composés par M. Panseron, avec le talent dont cet habile professeur a donné tant de preuves, et les trente-deux autres ont été choisis par lui dans les ouvrages de MM. Rossini, Meyerbeer, Bellini, Donizetti, et aussi dans les œuvres d'Haydn, Mozart, Beethoven, Hérold, etc. De pareils noms nous dispensent de tout éloge.

*** Nous recommandons à nos abonnés la papeterie-reliure de M. A. Lard-Esnault, rue Feydeau, n° 23, dont nous joignons le prix courant au numéro de ce jour; outre la beauté de ses papiers à lettre et la modicité de ses prix, cette maison offre une spécialité utile à nos lecteurs, celle de la *reliure de la musique*. On y trouve un dépôt des plumes métalliques de Joseph Gillot de Londres, et des *encriers-pompes*, invention nouvelle qui réunit toutes les conditions voulues pour conserver l'encre dans sa fluidité et en empêcher la décomposition.

*** On annonce, pour paraître prochainement, une édition nouvelle et complète des *Paroles d'un voyant*, par M. Augustin Chaho, auteur du *Voyage en Navarre* et de divers Essais de haute philologie et de philosophie cosmogonique.

CHRONIQUE ÉTRANGÈRE.

*** *Berlin.* — *La Fuite en Suisse*, opéra de Blum, musique de F. Kuken, continue d'avoir beaucoup de succès; c'est en ce moment la pièce favorite, et le succès promet d'être de longue durée. M. Drouet s'est fait entendre plusieurs fois à l'Opéra dans les entr'actes. Ce célèbre flûtiste a été applaudi, malgré la faiblesse de ses compositions.

*** *Vienne.* — Pour le bénéfice de la Brambilla on a représenté *il Belisario*, dans lequel la Ungher a obtenu le plus beau succès.

*** *Pesth.* — M. Ole Bull, le célèbre violon, donne ici des concerts très brillants; mais on lui reproche de vaincre trop de difficultés et de négliger le chant, qui sera toujours l'âme du violon.

*** *Naples.* — Un élève du Conservatoire de cette ville, le jeune Zanetti, s'est essayé sur le théâtre del Fondo. Des bravos mêlés de sifflets ont accueilli l'œuvre du débutant, qui a fini par triompher, grâce au talent des chanteurs et de la cantatrice.

*** *Venise*, 16 juin. — Sur un libretto intitulé *Il Castello di Woodstock*, déjà mis en musique il y a quelques années par Coccia, deux autres maestri, Tonassi et Collavo, viennent d'écrire à frais communs une partition nouvelle. Le premier acte a obtenu le plus grand succès, mais le second n'a pas été tout-à-fait aussi heureux. Néanmoins on s'accorde à trouver beaucoup de nouveauté dans la musique, et les deux auteurs ont été rappelés au bruit des applaudissements.

Le Directeur, MAURICE SCHLESINGER.

Impr. de BOURGOGNE et MARTINET, rue Jacob, 30.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 014 2